

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

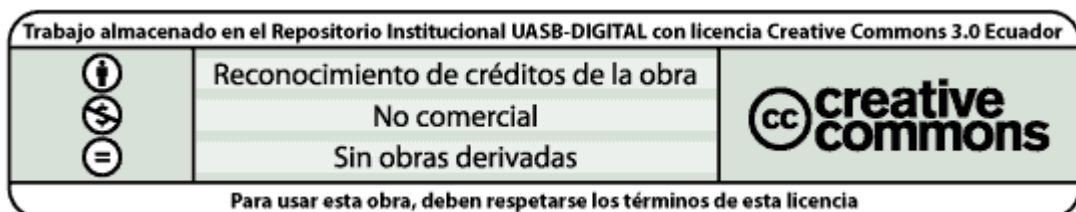
Mención en Artes y Estudios Visuales

Memorias del Arte en Quito:

La crisis en la década de los noventa

Consuelo Crespo Dávila

Quito, 2015



Yo, Verónica María Consuelo Crespo Dávila, autora de la tesis intitulada “Memorias del Arte en Quito, La crisis en la década de los noventa”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magister en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1- Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2- Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3- En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha. 3 de octubre de 2014

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar

Área de Letras

Programa de Maestría Estudios de la Cultura
Mención Artes y Estudios Visuales

***Memorias del Arte en Quito:
La crisis en la década de los noventa***

Autora: Consuelo Crespo Dávila
Tutor: Dr. Edgar Vega Zuriaga

Quito, 2015

RESUMEN

Hago un repaso sobre colonialidad¹ y modernidad² para entender los procesos entrelazados que existen entre estas dos figuras, modernidad como la figura donde la colonialidad del poder se estructura. Hago una introducción al fenómeno moderno en el arte³ y cómo este se deriva en la posmodernidad de las artes visuales⁴ en Occidente y en Latinoamérica. Esto me permite situar al arte visual como lenguaje para poder mirar la situación del arte en Ecuador y específicamente en Quito.

Hasta la década de los ochenta, Ecuador se mantuvo al margen de la escena contemporánea del arte visual del mundo y del continente. En los noventa el Ecuador atravesó momentos delicados, en lo cultural, lo económico y lo político, circunstancia que puso en crisis algunos sistemas de las prácticas modernas del Estado nacional; entre otras, la institucionalidad de las artes plásticas, migrando a una serie de prácticas que se sitúan en el borde del arte, resultando la expansión del campo⁵.

El arte visual en Quito durante los noventa había sido penetrado por estas circunstancias que expandieron la acción, el debate y los circuitos de difusión. Dentro de lo cultural se posicionaron nuevos actores que abrieron un campo independiente de las instituciones legitimadoras del arte nacional por fuera del discurso hegemónico.

¹ Ver página 11.

² Modernidad: como la institucionalización de las prácticas coloniales.

³ Como es usado en las artes visuales contemporáneas.

⁴ Las **artes visuales** son una rama del arte que incluye las tradicionales artes plásticas e incorpora las nuevas formas de expresión artísticas surgidas hacia la segunda mitad del siglo XX, así como el uso de los avances tecnológicos (los denominados nuevos medios) que han dado lugar a la aparición de nuevas formas de expresión y entrecruzamiento entre disciplinas presente en el arte contemporáneo. (Artes Visuales. Wikipedia, la enciclopedia libre. (13-8-2014).

⁵ Campo como lo usa Pierre Bourdieu 1984.

Índice / 5

Introducción / 6

Capítulo 1 / 10

Preludio / 10

1.1 Del lenguaje moderno hacia el contemporáneo / 10

1.2 Colonialidad y modernidad / 11

1.3 Campo Expandido en el arte y la cultura / 13

1.4 El arte en América Latina/ 20

1.5 La modernidad en el arte de Ecuador / 28

Capítulo 2 / 40

El campo expandido en el arte de los noventa en Quito / 40

2.1 Lo real⁶, la resistencia / 40

2.2 Quito y la institución cultura en los noventa / 41

2.2.1 El circuito del arte / 47

2.2.2 La teoría del arte / 52

2.2.3 La educación artística como vehículo modernizador de las artes / 57

2.3 El arte en los noventa en Quito / 62

2.3.1 El arte experimental y procesual / 63

2.3.2 El arte conceptual político / 66

2.3.3 Colectivos / 70

2.3.4 La expansión del arte / 71

2.3.5 La crisis de la representación / 73

2.3.6 En confrontación con lo “cultural” / 75

2.3.7 La deconstrucción / 76

2.3.8 La instalación / 80

2.3.9 La imagen como un rastro / 80

2.3.10 Una respuesta política / 81

Conclusiones / 83

Bibliografía / 87

⁶ “Lo que esta negado en el orden simbólico vuelve a surgir como el real”. (Lacan, 1981, p. 6).

INTRODUCCIÓN

El estar al borde de los acontecimientos y de haberlos vivido desde la perspectiva del arte como artista y como docente, me ha permitido abordar esta tesis dentro de los criterios del arte como una práctica de interpretación y de comunicación, que se produce en el campo de las visualidades. Con las herramientas decontextualizadoras de los estudios visuales a partir del análisis del régimen de visión instaurado en la modernidad estética (Foster, 2001; Kauss, 1982; Brea, 2003; Crimp, 1999; Rodriguez, 2003; Vega, 2014), desde la historiografía (Nuez, 2012; Álvarez, 2004), desde los estudios del lenguaje y del sentido (Gadamer 2005; Hall, 1997). Este trabajo recupera la agencia del arte como un saber y como una forma de conocimiento, no desde la observación estética ni desde el repaso biográfico de sus actores, sino desde las complejas tramas culturales donde los productos artísticos actúan como detonantes de sentido (Bourdieu, 1984; Foucault, 1998, 1968). Todo esto dentro de una perspectiva decolonial de autores latinoamericanos y ecuatorianos (Castro Gómez, 2000; Quijano, 2000; Mignolo 2010; Guerrero, 2000).

En el capítulo I, a manera de prelude, analizo cómo la deconstrucción del arte en las vanguardias, partiendo de la autonomía estética y la jerarquía formal, produjeron el “arte por el arte”, y abrieron la posibilidad de mirar sus partes como estructuras de lenguaje encadenadas entre las tramas culturales. Las neovanguardias repiten la actitud crítica, desenmascarando los dispositivos socioculturales implícitos en la producción y distribución del arte, expandiendo el campo. Este análisis me permite mirar los elementos y principios visuales y conceptuales del arte como signos interpretativos que estructuran al arte como un lenguaje liberado de las ataduras culturales que responden a formas de ver preconcebidas.

La dominación colonial europea negó y silenció el esquema simbólico de representación espacial y subjetiva de los pueblos colonizados, a partir de una violencia epistémica que incide en los cuerpos, estableciendo el esquema moderno de la dominación colonial (Castro Gómez, 2000). Las prácticas artísticas fueron parte de la institucionalidad que legitimó su discurso (Gruzinski, 1994). En este contexto, el “otro” cultural emerge desestabilizando los presupuestos desde la diferencia y la alteridad en un esfuerzo de colonial. Este análisis me permite aclarar el lugar desde donde se habla y desde donde se mira.

La procedencia múltiple de los habitantes latinoamericanos en sus complejos procesos postcoloniales, facultaron implementar estrategias de resistencia epistémica, produciendo sus propios contenidos y sentidos. Esta resistencia ha sido una constante para desafiar la fijación identificatoria de las subjetividades y de los cuerpos (Jay, 2013; Vega, 2014). La posmodernidad en Latinoamérica es una evidencia de un proceso complejo de diálogo consigo mismo y con el otro; asumiéndose en la diferencia con prácticas apropiacionistas como un “otro caníbal” (Cocimano, p. 3), suscitando desencuentros entre culturas colonizadas y colonizadoras, cuya resistencia aparece como un campo expandido de exploración (Krauss, 1996; Bhabha, 1994), como un lugar de agenciamiento político (Nuez, 2012 ; Giunta, 2014).

El arte en Ecuador, durante las tres primeras cuartas partes del siglo XX, estuvo atrapado en el provincianismo moderno esteticista y en la búsqueda de identidad (Pérez, 2012; Quijano, 2000; Sanjinés, 2009; Álvarez, 2000), silenciando otras formas de representación espaciales y subjetivas (Foucault, 1998; Guerrero, 2000). A finales del siglo XX, la institución cultura en Ecuador y Quito caducó su posibilidad de regular y de renovar la concepción de lo cultural, incapaz de mirar lo “complejo” y el real constitutivo del campo cultural (Krauss, 1996; Hall, 1997). En este punto me pregunto:

¿Cómo y por qué se produjo la migración de las artes plásticas a un “arte visual expandido”, que incluye visualidades, performatividades y sonoridades, en Quito, durante la década de los noventa, tanto en las prácticas como en los discursos culturales?

En el capítulo 2, planteo que en Quito durante la década de los noventa, aparecieron grupos y personas que proponían visualidades diferentes, desde diferentes perspectivas. Las culturas y todo lo que ellas integran están en constante lucha y resistencia y, al mismo tiempo, en la identificación de sus signos (Cholango, 1994). El arte procesual interpeló el espacio, la estructura y la forma, se caracterizó por el uso arbitrario de los signos dentro de las economías austeras del minimal, usando materiales cargados de sentidos que encadenan significados, usando los procesos de la producción en serie y de la automatización del acto. (Celi, 1992; Crespo, C., 1995; Jaramillo, 1995).

Los procesos y la conceptualización en el arte operan como instrumentos críticos y posicionamientos políticos, actuando en los espacios específicos. El arte como lenguaje permitió pensar los distintos medios para desarrollarlos desde las subjetividades e insertar cuestionamientos significantes dentro de la trama cultural, interpelando los momentos históricos. Se consolidó un arte emergente resistiendo al formalismo institucional, disputando el control de sentido contrario a sus políticas caducas y anacrónicas (Unda, 2014; Zamora, 2014; Portilla, s/f). Los Colectivos PUZ y Máquina gris movilizaron los espacios y los públicos.

El desvelamiento de una modernidad inconclusa permitió acceder a otras formas de hacer, migrando a prácticas extra-artísticas en tensión con la perspectiva canónica del arte (Toro, 1993; Jaramillo, 1999).

El debate sobre los temas culturales y de identidad puso en riesgo la representación del cuerpo, fracturando el cuerpo en códigos culturales por fuera del

encadenamiento hegemónico, es decir, como una textualidad que reescribe la identidad desde su ubicación poscolonial, desplazando indefinidamente el significante. (Crespo, C., 1998; Alvear, 1988; Pacha, 1999).

Se deconstruyó la imagen a partir de la apropiación de mecanismos interdisciplinarios así como de la etnografía para la investigación y observación de múltiples realidades, actuando dentro de la iconografía cultural, popular y artística. Cuando estos registros entran al circuito del arte pierden su valoración (Celi, 1998). Se deconstruyeron los códigos inmersos en la simbología de la Nación, desde una perspectiva crítica extraestética, invirtiendo los roles del arte canónico, de lo pictórico y de lo no pictórico, de lo culto y de lo popular, en una actitud política de rechazo a los roles del artista (Ponce, s/f; Fernández, 1998; Crespo, L., 1997). La instalación es el campo para articular el límite de lo formal, deconstruyendo límites, bordes, cuerpos, espacios (Ribadeneira, 2005).

La fotografía funcionó como un rastro de campos simbólicos, de realidades alternas, de nuevas sensibilidades y de otras subjetividades que se forman en la construcción de la urbe moderna, mostrando la alteridad de un otro no descrito, recogiendo las imágenes descontextualizadas de archivos olvidados para recontextualizarlos en el marco de la mirada del espectador.

Capítulo 1. Preludio.

1.1 Del lenguaje moderno hacia el contemporáneo

La definición del arte es otro problema. Me gusta pensar que cuando se inventó el arte como la cosa que hoy aceptamos que es, no fue como un medio de producción sino como una forma de expandir el conocimiento. Me imagino que sucedió por accidente, que alguien formalizó una experiencia fenomenal que no encajaba en ninguna categoría conocida, y que eligieron la palabra *arte* para darle un nombre. (Camnitzer, 2012, p. s/p).

Así define Luis Camnitzer aquello que acontece en el “arte”, planteando la contingencia del arte como una “cosa” –un suceso significativo que moviliza– pero que implica la aceptación del “ser” en el acontecimiento. Las artes visuales implican un conocimiento dentro de la experiencia cultural, es ahí donde acontece.

El interés de esta tesis es narrar cómo el arte migró de las resoluciones modernas a construcciones iconográficas visuales heterogéneas, formulando sentidos o sinsentidos en la complicada trama de luchas, de encuentros y desencuentros, forzando el rompimiento del encadenamiento lineal donde las temporalidades conviven y se superponen, donde el lugar de enunciación ha perdido las fronteras. Para entender esta problemática tenderé una serie de sucesiones que el arte entreteje en su complejo e ilimitado campo estructural.

Si concebimos el arte como un proceso general y universal, pautado por el lenguaje de las formas, en el que cada una puede entenderse como la consecuencia o el diálogo con otras, se diluye lo específico el momento único en el que las formas estallan cuando se formulan, cuando irrumpen en el mundo, cuando entran en contacto con sus públicos. Si el procedimiento genealógico es problemático para la lectura del arte moderno latinoamericano (por tanto el ecuatoriano), más lo es para la del arte contemporáneo. Sobre todo porque [...] ocurre una ruptura respecto de la genealogía. (Giunta, 2014, p. 14).

La discusión e investigación en el arte se ha dado desde diferentes puntos de vista. La historia del arte lo ha estudiado como hechos sincrónicos que se sucedieron, con valores instituidos en las concepciones occidentales de aprehensión del mundo y de un tipo de cronología canónica que desarrolló la noción de estética ligada a lo bello, por

lo que muchas prácticas se quedaron por fuera⁷. Los Estudios Culturales, entre otras corrientes teóricas, han propiciado un debate sobre el fenómeno artístico para dar cuenta de un paisaje amplio y diverso, en el cual las prácticas artísticas contemporáneas tienen un lugar privilegiado; debate que, a modo de textos cruzados, ha enriquecido la teorización del campo artístico con aportes sustantivos, como los de Hal Foster, Douglas Crimp, Keith Moxey, que implican la trama cultural.

Esta tesis se plantea narrar el campo de las prácticas artísticas desde las experiencias estéticas y artísticas como huellas transtemporales y situadas, que inciden en el tejido social y en el entretejido visual y conceptual que estas implican, lo cual supone la problematización de las obras mismas como huellas trazadas en actos y objetos concretos que implican construcciones dentro del campo de lo simbólico.

1.2 Colonialidad⁸ y modernidad⁹

Las relaciones intersubjetivas correspondientes, en las cuales se fueron fundiendo las experiencias del colonialismo y de la colonialidad con las necesidades del capitalismo, se fueron configurando como un nuevo universo de relaciones intersubjetivas de dominación bajo hegemonía eurocentrada. Ese específico universo es el que será después denominado como la modernidad. (Quijano, 2000, p. 342-343).

El debate filosófico de la subjetividad moderna de Occidente se encontraba entre el fin de la historia hegeliana y la estetización del mundo kantiano, pretendiendo regular todo lo inconmensurable, a partir de la razón. La modernidad organizó y controló el espacio-tiempo en geografías de conocimiento y de capital simbólico; en geografías racializadas, fijando especificidades, y en geografías de producción en función del

⁷ Las prácticas que la diferencia, tanto de género como raciales, se consuman en un privado marginal, y para situar esta problemática señalaré las prácticas colectivas de la alteridad: los rituales de iniciación, la fiesta, etc.

⁸ “El Colonialismo es obviamente más antiguo, en tanto que la Colonialidad ha probado ser, en los últimos 500 años, más profunda y duradera que el Colonialismo. Pero sin duda fue engendrada dentro de este y, más aún, sin él no habría podido ser impuesta en la intersubjetividad del mundo, de modo tan enraizado y prolongado.” En: Pie de página, (Quijano, 2000, p. 94).

⁹ La modernidad como la institucionalización de las prácticas coloniales.

poder. Su argumento fue a la vez el motivo y el mediador del proceso colonizador, inventando el aparato legitimador de su verdad.

Fernando Garcés (2007) propone:

La diferencia colonial se articula a la colonialidad del poder mediante aquello que hoy llamamos *modernidad*, la cual, en su práctica y en su racionalización, implica y construye un nuevo ordenamiento epistémico y *lingüístico*: la subalternidad de conocimientos y lenguas. Esta apunta a una clasificación y jerarquización de las comunidades humanas. (p. 226).

Desde su lugar geopolítico, el sistema moderno hegemónico occidental, difundió el arte como un universal abstracto colonizando lo visible, lo audible, lo sensible (Bourdieu, 1984). Los diferentes agentes interesados en la producción y el uso del material simbólico de las artes operan para la colonización de los universos epistémicos específicos en el radio de acción social, cultural, colectivo e individual de cada contexto. Estos agentes desplazan sus estrategias, encubriendo el lugar de enunciación, en nombre de la “verdad” (García Canclini, 1990). Dentro de un campo¹⁰ de acción que vigila la difusión de la imagen creando museos, controla el conocimiento creando la educación artística y para legitimar estas instituciones aparecieron los críticos, los artistas, los teóricos, los profesores y los historiadores del arte que conducen y articulan la mirada, a partir de sus intereses. Por último, marchantes y galeristas imponen las normas del comercio. Este es el campo de las artes donde se despliegan las luchas por el control de la imagen (Bourdieu, 1984).

¹⁰ El campo del arte donde se despliegan las luchas de poder que lo articulan, mientras que las periferias y los bordes lo desarticulan. (Bourdieu, 1984).

1.3 Campo Expandido en el arte y la cultura¹¹

Tanto el estructuralismo como el posestructuralismo partieron del lenguaje para explicar cómo las estructuras significantes de los “sistemas complejos”, se entrelazan entre sí, pensando la estructura como el medio donde se produce el intercambio entre las tramas sociales y culturales.

El arte en Occidente fue usado, por la razón kanteana, egocéntrica y patriarcal, para separar las prácticas artísticas de su función social, agrupándolas de forma lineal, sintagmática e historicista, esencializando su parte estética y formal. Al instaurar su autonomía, el arte migró de las manifestaciones culturales integrales y múltiples a un arte elitista, bello y privado. Situó las vanguardias como progresiones que señalaban el paradigma de la disolución y dispersión del arte, las juntó por la disposición temporal de sus secuencias y por la contigüidad de los sucesos, sintetizando los procesos, unificándolos e higienizándolos. Esto es, los elementos y principios del arte, en función de la estética y de la forma, por fuera de los códigos culturales. A partir de entonces, los roles, de sus partes están constantemente movilizándose en una deriva impredecible sin certidumbres, que le condujeron a la libertad, a la originalidad y a la inutilidad. De tal manera que cada tendencia y cada autor pretendía haber arribado al límite del arte, a su fin. Sin embargo, al mismo tiempo había caducado su lenguaje. La autonomía estética y la jerarquía formal produjeron el objeto arte: el “arte por el arte” de forma tautológica, como un elemento autónomo que desdibujó sus propios bordes (McEvilley, 2007).

¹¹ El ser humano es un ser social que se reconoce en un conjunto de prácticas y anhelos que le unen a un grupo social, la “cultura”. No hay una cultura sino varias. Las culturas no son universales, son móviles pueden trascender territorios y también pueden encerrarse en sus propios principios. Las culturas son disimiles y se configuran en un tiempo y un espacio inherentes a su experiencia, cuya unidad siempre se desliza en la confrontación con el otro. El sujeto, el actuante, emerge en una “identidad” en las relaciones con los otros y en afinidad con una cultura. La cultura modela la identidad en la pertenencia a las formas simbólicas de un grupo, de una sociedad. Las sociedades y sus culturas se instauran por sus intereses y afectos en diferentes circunstancias. El deseo mueve a los sujetos, en busca de su “matriz”, en la filiación con sus otros a partir del lenguaje para insertarse en lo simbólico. (Crespo, 2012).

En la tardo-modernidad, el arte intentó pensar lo complejo rompiendo las estructuras de percepción establecidas por la “mirada”¹² (Lacan, 1964), lineal y progresiva.

En la oscilación entre apocalipsis y caos, vemos la emergencia de una angustia asociada con la visión narcisista y su espacio bidimensional. Es una angustia que no se aplacará, porque el tercer espacio vacío, el otro espacio de la representación simbólica, al mismo tiempo barrera y portador de la diferencia, está cerrado a la posición paranoide del poder. (Bhabha 1994, p. 129)

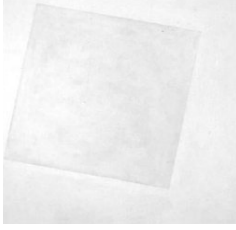
La lógica que usó Rosalind Krauss para explicar el campo expandido, a partir de la escultura (1982), se podría aplicar al arte mismo: El arte moderno, en occidente, visto desde el sujeto cartesiano, pretendió ser único, universal, aureático¹³, simbólico, histórico e individual (excluyente). Tomo estas premisas como lo “neutro” y lo puro y como pautas para complejizar el campo. Estas premisas se constituyen en sí mismas, a partir de lo que ocultan y a lo que se oponen, sus opuestos están implícitos en su propia enunciación: lo diverso-múltiple, lo local (lo único, lo universal), lo real¹⁴ (lo simbólico, lo aureático), lo anacrónico y desplazado (lo histórico), lo social-colectivo, el otro, el inconsciente (lo individual), el espectador, el cuerpo y el objeto, el tiempo y el espacio. En la contingencia de la obra, la interacción de las premisas serían lo complejo, aunque siempre estuvieron ahí. La idealización y la universalización de sus principios no permitían mirar la enredada trama de relaciones.

Las prácticas modernas, de la abstracción geométrica, deconstruyeron los elementos (forma, color, espacio, etc.) y los principios (composición, equilibrio, proporción, etc.) y, por tanto, las intenciones conceptuales y comunicativas se desvanecieron. Así, vemos a Casimir Malevich y a Lucio Fontana:

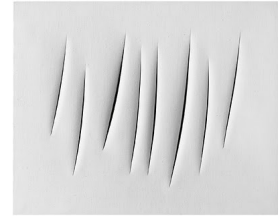
¹² La mirada como el espectro visual donde se reproduce el orden de lo establecido, como el lugar desde donde se muestra la imagen. (Lacan, 1964).

¹³ “A unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad (del arte), o dicho con otro término: su aura”. (Benjamin, 1973, p. 5).

¹⁴ “Lo que esta negado en el orden simbólico vuelve a surgir como el real”. (Lacan, 1981, p. 6).



(Malevich, *Blanco sobre blanco*, 1918)



(Fontana, *Concepto espacial*, 1959-1960)

La “desmaterialización” autorreferencial del arte reduce sus principios al mínimo (contención, escala, estructura; etc.). Los cubos estructurales fueron usados como lenguaje visual, enfatizando en los procedimientos de ejecución de la obra (Guasch, 2005, p. 128). Así los vemos en las obras de Robert Morris y Sol LeWitt.



(Morris, *S/T*, 1968)



(LeWitt, *Estructuras*, 1975)

El *Ready made*, el minimalismo, el *pop art* y el arte conceptual son prácticas desestructurantes de lo simbólico, por tanto de la “mirada” alienante (Lacan, 1964). Aparece el real intrínseco al objeto y a sus principios de organización (el proceso, el material y la estructura); y el exterior a él (el espacio, el tiempo) por lo tanto, el contexto en relación con el cuerpo, donde el espectador y el artista no son seres neutrales, ni en su aproximación a lo simbólico, ni en su aprehensión del mundo, como vemos en la obra de Marcel Duchamp.

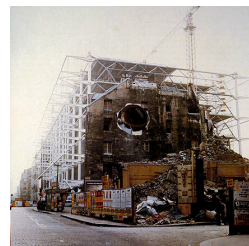


(Duchamp, *La fuente*, 1917)

Lo real y lo abyecto aparecen en la obra para interpelar al sujeto en la construcción de su diferencia (género, edad, etnia, etc.), reiterando su carácter inmanente. Hal Foster (2001) dice: “Una vez reprimida [...] la vanguardia sí retornó, y continúa retornando, pero *retorna del futuro*: tal es su paradójica temporalidad. [...]. Lo que se vuelve enigmático es la idea misma de primera vez. [...]. Es por tanto el aplazamiento lo que está en el inicio” (p. 34-35-36). Al contrario de las vanguardias, la estructura compleja del campo tiende a asociar y proyectar las partes del todo, que a su vez funciona configurando y entrelazando los contenidos. El arte se repite como síntoma, con sus simetrías y asimetrías, con sus anacronías y con sus sincronías, las similitudes y las diferencias. Y, en los pliegues de la estructura sintomatológica del arte, se expanden los elementos significantes, como lo ejemplifica la *Espiral Jetty*, de Robert Smithson, en el espacio del paisaje y la deconstrucción del espacio de la arquitectura de Gordon Matta Clark, produciendo desde el borde simbólico y espacial, cuestionando al espacio de representatividad del arte, al artista como autor, al público como receptor y al aura de la obra como única y verdadera; relativizando todo acto protocolario, sus mecanismos de representación y de legitimación (museo, galería, cubo blanco, teoría del arte, etc.), expandiendo el campo¹⁵ de agenciamiento e inserción del arte.



(Smithson, *Espiral Jetty*, 1970)
Conical Intersect, 1970-1978)



(Clark,

Joseph Beuys planteó su obra como una obra política y ética, por fuera del campo de la estética, cuyos argumentos se encuentran cuestionando la actitud del

¹⁵ Campo, como en Rosalind Krauss, “la escultura en el campo expandido” (Krauss, 1996, 289-303).

humano frente a la vida y la muerte, al “otro” y a la naturaleza, con sus acciones y *performances*. El arte como una forma de vida.



(Beuys, *Beuys y el coyote*, 1974)

Beuys trabajó en materiales con contenidos simbólicos, se desplazó en el espacio con actitudes significantes, confrontando a los públicos a participar en la obra. Fundó el Partido Alemán de los Estudiantes como una “escultura social”, insertando al arte en lo político y lo cultural. Hal Foster (2001), citó a Walter Benjamin:

En Benjamin la difuminación del aura, la pérdida de la distancia impacta en el cuerpo, tanto como en la imagen: estos no pueden separarse. Aquí establece una doble analogía entre el pintor y el mago, y el cámara (fotógrafo) y el cirujano: mientras que los dos primeros mantienen una “distancia natural» con respecto al motivo que pintar o el cuerpo que curar, los dos segundos «penetran profundamente en su tejido”. (p. 223-224).

Por otro lado, la producción y el consumo de imágenes en la era postindustrial, se apropió de las visualidades elitistas y no elitistas, alterando a sus funciones en forma de códigos que pueden leerse como textos (Jameson, 1991), implementándolas en el uso del arte como estrategias políticas de la diferencia. Así, tenemos la obra de Andy Warhol, que abordó por un lado la imagen de consumo popular por fuera de la estética elitista y por otro su diferencia como homosexual, poniendo de manifiesto la relatividad de las lecturas del arte en dependencia del lugar y la temporalidad desde donde se mira y desde donde se habla (Crimp, 1999).¹⁶

El giro lingüístico se consolidó con las luchas femeninas por un espacio en la formulación de sentido.¹⁷ El feminismo activista de los años sesenta y setenta luchó por

¹⁶ Ver Andy Warhol, Elvis Presley, 1978.

¹⁷ Se reconoció al lenguaje como el medio y el agente estructurante en las ciencias sociales (Ludwing Wittgenstein), el estructuralismo (Ferdinand de Saussure) y el postestructuralismo (Judith Butler, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Michel Foucault y Jacques Derrida y en el arte Rosalind Krauss, y Douglas Crimp).

el reconocimiento de las diferencias: el cuerpo sin género en oposición a una construcción cultural de los géneros. Trabajaron el cuerpo como un signo cultural que se aprende, a partir de repetición de esquemas, performando las representaciones estereotipadas sobre la mujer.¹⁸

Occidente seguía mirando las manifestaciones “otras” por fuera de su mundo, desde una mirada cosificadora, sin permitir que la alteridad le descentre de su objeto. En la muestra *Primitivismo en el arte del siglo XX, Afinidades de lo tribal y lo moderno* (Rubin, 1984), en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se mostraron piezas tribales comparadas con piezas de arte moderno.



(Ernst, *oiseau tête*, 1985)



(Tusyan, 1985)

La exposición *Magos de la Tierra* (1989), en el Centro Georges Pompidou, pretendió igualar los lenguajes extrayendo las obras de su contexto. McEvelley (1989) dice al respecto: “Los criterios de calidad occidentales se superponen a obras que aunque sean “arte”, no se crearon de conformidad con sus principios” (p. 363).



(Objet, 1989)



(Objeto, 2000)

Es importante apreciar cómo migraron las concepciones de diferencia y de alteridad, relativizando el gusto y la estética antes comprendidos como universales abstractos y ahora problematizando la ideología y el lugar de enunciación (McEvelley,

¹⁸ Ver: Judy Chicago, Miriam Shapiro, Cindy Sherman, Film Stills, 1979.

1989). La pregunta ante este argumento sería, ¿cómo operan estas dinámicas del arte en la periferia?

En 1989, la caída de la Unión Soviética y el fin de la guerra fría desdibujaron el esquema de ordenamiento mundial, abriendo los mercados y forzando la globalización del mundo, donde los grandes monopolios eclipsaron las economías de los estados nacionales¹⁹ (Mandel, 1979). La posmodernidad fue el fin de los “grandes relatos”, de los paradigmas de la historia y de las ideologías, que fueron relativizados por el apareamiento del otro cultural. En este contexto se abrieron otras temporalidades y otras espacialidades que narrar, otras historias que contar (Jameson, 1991, p. 15). El espacio de la representación se convirtió en el “espectáculo del mundo” (Lacan, 1964, p. 83), que es donde se hace visible la disputa por el control de la imagen, la “guerra de las imágenes” (Gruzinski, 1994).

El individualismo tiende a desaparecer en un campo relacional expandido, la constitución del sujeto se desdibuja y se construye constantemente (Brea, 2003). La simultaneidad en las visualidades permiten crear vínculos imaginarios de comunidades imaginadas, produciendo estéticas de la diferencia. La industria del espectáculo y del entretenimiento penetran en las subjetividades para movilizar el sentido global del intercambio.

El campo expandido, en toda su dimensión, donde los espacios intersubjetivos están cruzados por los espacios homogenizantes y, a su vez, el recurso de la diferencia, es un atomizador de la homogenización, creando espacios heterogéneos.

¹⁹ “En el último análisis, todas estas tendencias corresponden al rasgo distintivo del capitalismo tardío: el fenómeno de sobrecapitalización, o capitales excedentes no invertidos, puestos en movimiento por la tendencia a la caída en la tasa de ganancia y que aceleran la transición al capitalismo monopolista. Mientras el ‘capital’ fue relativamente escaso, normalmente se concentró en la producción directa de plusvalía en los dominios tradicionales de la producción de mercancías”. (Mandel, 1979. p. 379).

1.3 El arte en América Latina

En su afán expansivo y universalista, Occidente pretendió trasladar a otras particularidades su arte y su estética, a territorios donde fueron leídos con otros referentes culturales y con otras agencias epistémicas. La iconografía del arte se construye culturalmente y su mayor o menor comprensión se produce en la medida en que uno está inmerso o no en el desciframiento de los signos culturales y en el campo específico de su enunciación (Bourdieu, 1984).

El arte como lenguaje, al trasladarse a otros territorios, fue actualizándose como propio, con la intención de alcanzar una modernidad que se desliza debido a la inequidad en el intercambio de las partes. Este intercambio siempre fue dependiente de Occidente al considerarlo como su interlocutor.²⁰

Latinoamérica provino de diferentes tradiciones culturales en la comprensión e intercambio de la realidad y el mundo, y en esta diversidad montó estrategias de asimilación, traduciendo²¹ la formalidad del arte para aplicarlo a sus necesidades. La complejidad del campo en las artes, en el continente, desborda la capacidad de aprehenderlo en una sola historia. Sus situaciones se corresponden a la multiplicidad de sus orígenes, a hechos culturales complejos y a luchas particulares diversas. Después de las independencias, con la creación de las repúblicas, se montó la identidad del sujeto latinoamericano, convirtiendo a esta categoría en una entidad (blanco-mestiza) en disputa. Al respecto, Santiago Castro Gómez (2000) afirmó:

²⁰ A Latinoamérica, durante la conquista española, se le impuso una lengua, una historia y un devenir hacia la modernidad. Se establecieron los mecanismos de colonización y dependencia. El arte se transmitió como un saber que se trasladó tratando de imponer y de anular toda producción simbólica anterior. Posteriormente, en el siglo XIX, se construyeron los mitos fundantes de las naciones.

²¹ Uso la palabra *traducción* como lo entendió Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método*: “El traductor tiene que trasladar aquí el sentido que se trata de comprender al contexto en el que vive el otro interlocutor (...). Lo que tiene que mantenerse es el sentido (...) pero como tienen que comprenderse en un mundo lingüístico nuevo, tiene que hacerse valer en él de una forma nueva. El caso de la traducción hace consciente [...] el medio del posible acuerdo [...] El problema hermenéutico no es pues un problema de correcto dominio de una lengua, sino del correcto acuerdo sobre un asunto, que tiene lugar en el medio [...] cuando tenemos al otro presente como verdadera individualidad» (Gadamer, 2005, p. 463).

La “entrada” en el banquete de la modernidad demandaba el cumplimiento de un recetario normativo que servía para distinguir a los miembros de la nueva clase urbana que empezaba a emerger en toda Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XIX. Ese “nosotros” al que hace referencia el manual es, entonces, el ciudadano burgués, el mismo al que se dirigen las constituciones republicanas. (p. 150).

La identidad está escindida por la imposibilidad de proyectarse en el sujeto, es decir de ser mirado como él se mira, y la imposibilidad de mirarse a sí mismo como el otro lo mira. Siguiendo a Hal Foster (2001), “la mirada” se sitúa por fuera de la complejidad de la trama social con la capacidad de abarcar, de comprender y, sobre todo, de controlar las diferentes subjetividades. La construcción de una identidad se realiza a partir de un “otro”, supuesto, que lo mira. En cada sociedad, las prácticas artísticas con sus códigos, signos y significantes son el resultado de una compleja trama de intereses, acciones y situaciones que las condicionan y que les otorgan sentido.

José Luis de la Nuez Santana (2012) hace un recorrido historiográfico del arte en Latinoamérica, recogiendo la actividad y el pensamiento generado en el campo de las prácticas visuales, situándonos en un espacio geográfico e ideológico:

Ante el riesgo de la mimetización a la que estaban abocados muchos artistas latinoamericanos por la poderosa influencia de las vanguardias foráneas, no quedaba otra opción que la de establecer una actitud de distanciamiento, preservando un espacio autónomo de actuación. Para Traba, esta última postura representaba lo que ella denominaba una “cultura de la resistencia” (Traba, 1973), un concepto que revela claramente a una apuesta identitaria en el contexto latinoamericano. (p. 15).

Cada país proyectó los códigos visuales que venían desde fuera con sus propias particularidades. La diferencia entre los países de población indígena y los países que tienen mayor influencia de sus migrantes, se imprimieron en las iconografías específicas provenientes de sus propias historias (Traba, 1972).

A mediados de siglo, la crítica de arte en América Latina tenía posturas antagónicas con respecto a la identidad latinoamericana De la Nuez Santana (2012) sitó a Gómez Sicre (1946) cuyo planteamiento fue: “Quiero, adoro, un arte libre, como soy un apasionado de la idea de un mundo de hombres libres que no dependan más que de

su propio esfuerzo, [...] odio los localismos y menosprecio el nacionalismo exigente que quiere atar la forma al contenido”²², y, al contrario, Romero Brest (1969) proponía una “conciencia estético-ética”²³.

Por otro lado, Marta Traba (1973) propuso una “cultura de resistencia”, por medio de una exploración identitaria, para confrontar lo novedoso en el arte de algunos países cuyas economías permitían ciertos excesos.

Defensa, compulsión y remordimiento alteran y pervierten la relación entre artista y sociedad latinoamericana. La relación inevitable y fructífera entre artista y política se convierte en una alianza compulsiva, que elimina tanto la libertad de análisis como la libertad de crítica, sin las cuales la creatividad pasa a ser un acto de servicio donde no aporta su contribución imaginativa y transformadora. (p. 140).

Con ellos, también penetró hasta el fondo de la dependencia, el problema de la formulación de lenguajes. A cada código particular corresponde un lenguaje, en alguna manera, privado, y, por consiguiente, una forma de lectura también particular, lo cual lleva a descodificaciones múltiples que son resueltas según la capacidad de comprensión del público. (p. 137).

En la discusión entre críticos e historiadores se puede percibir el debate sobre la identidad e ideología. En ese sentido, Frederico Morais (1990) alegó:

Este concepto de resistencia tiene todas las posibilidades, por su carácter panfletario, de obtener éxito en ciertas audiencias latinoamericanas. Incluso puede convertirse en un cliché [...] al ejemplificar su concepto demuestra su compromiso con un tipo de arte desfasado y superado, comprometido con el mercado y recuperado por el sistema. Simplificadamente, resistir, para ella (Marta Traba), es realizar una pintura figurativa o ligeramente abstracta, es practicar el dibujo, un cierto tipo de grafismo exótico, es nacionalizar el *pop art* norteamericano. (p. 7-8).

En los ochentas anclaron planteamientos ligados al uso social y colectivo de los códigos culturales. García Canclini (1989) propuso:

“¿No les asombra leer que, en el coloquio sobre la dicotomía entre arte culto y arte popular [...], Marta Traba haya dicho que los artistas populares quedan reducidos a “lo práctico-pintoresco”, son incapaces de “pensar un significado diferente al transmitido y usado habitualmente por la comunidad, mientras el artista “culto” es un solitario cuya primera felicidad es la de satisfacerse gracias a su propia creación”? No es posible hablar así cuando una historiador del arte sabe que, desde hace más de medio siglo, los

²² En: (De la Nuez, 2012, p. 11)

²³ *Ibídem*.

constructivistas y la Bauhaus, grupos plásticos y teatrales vienen demostrando que la creatividad puede brotar también de mensajes colectivos. (p. 225).

La huella que dejó el arte figurativo en Latinoamérica fue profunda y fue donde se imaginó la noción de un “yo” latinoamericano²⁴, pero sin embargo, cada país proyectó las influencias con sus propias particularidades, cada uno imprimió diferencias radicales en las iconografías específicas y en sus propias historias.

Entonces, es pertinente preguntarse: ¿Cómo entender la “colonización” ideológica desde el sujeto colonizado con todo lo que esto significa para su autodefinición? Cuestionamiento que surge sin perder de vista que cada sujeto está fijado a un esquema de colonización en su propio investimento.

Las agencias y contingencias sociales, culturales y económicas, permitieron a América Latina tener otras miradas de sí misma. El “reconocimiento” de la diferencia y de las culturas múltiples en un esfuerzo poscolonial de activistas y de grupos intelectuales²⁵. Los estudios de la crítica cultural alterna y descentrada, posibilitaron una visión plural y heterogénea de la realidad.

El arte latinoamericano, en búsqueda de su autolegitimación, se apropió del lenguaje artístico occidental y de sus estructuras formales y conceptuales: las tomaba, las interpretaba y las resemantizaba, dialogando y cuestionando los procesos y los contenidos. Produciendo un extrañamiento y una migración de las formalidades a sentidos “otros”, desencadenando manifestaciones “preposmodernas” (Mosquera, 1999, p. 64). El proceso deconstructivo del arte—el arte minimal, el arte procesual, el arte conceptual—habilitó el uso de sus elementos y principios de organización como lenguajes. Gabriel Cocimano (2007), planteó, la “antropofagia” como una forma

²⁴ Ver: Frida Kahlo. (1939). *Las dos Fridas (1939) Frida Kahlo*. www.epdip.com

²⁵ Edgardo Lander, como compilador en: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, recoge el planteamiento de algunos autores que han pensado la complejidad de los esquemas coloniales y poscoloniales: Santiago Castro Gómez, Jesús Martín Barbero, Néstor García Canelini, Beatriz Sarlo, Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Dignoli, entre otros.

cultural que engulle y asimila las prácticas artísticas, apropiándose de los signos visuales y culturales:

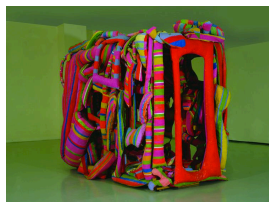
Ese Otro canibal, producto de una naturaleza eminentemente antropófaga, debe ser, a su vez, fagocitado culturalmente, es decir, desaculturado. A partir de la apropiación de la cultura del Otro y su mercantilización aparece el deseo de control y sometimiento del cuerpo (social), como así también la euforia de supremacía en contraste con el Otro, a quien se lo deshistoriza y despolitiza para convertirlo en una mercancía cultural. (p. 3).

Así vemos cómo, en los sesenta y setenta, en algunos países, el arte se desplazó desde el “concreto” y el minimal hacia un espacio abierto y flexible, entre el juego y la realidad, dándole una característica propia a su experiencia. Los materiales tejen y anudan formas, invitando al público a participar, proponiendo un manejo casi orgánico de la repetición del acto, del gesto, del proceso, para encontrar su propio lenguaje que derivó en instalaciones, acciones y *performances*, involucrando al espectador.



(Oiticia, *Parangolé*, 1964)

Las y los artistas hicieron una experiencia de lo procesual. Cabe resaltar, en este tiempo, la participación de artistas mujeres que asumen posturas políticas, mostrando la sensibilidad en un hacer conectado con otras práctica y espacios.²⁶ La argentina Marta Minujín dialogó con los materiales y sus significados conceptuales, emulando al espacio arquitectónico.



(Minujín, *Revuélquese y viva*, 1964)

²⁶ Ver: En Brasil Lygia Clarc, *Bichos*, 1960-1963 . Lygia Pape, *Divisor* 1960, Hélio Oiticica, *Parangolé*, Tela y pintura, Rio de Janeiro, 1964, En Venezuela: Gego, Gertrude Goldschmidt, *Reticularia*, (1969), Argentina Marta María Minujín

El arte conceptual como instrumento crítico de la objetualidad del arte se trasladó a Latinoamérica, traduciéndola como “inversión absoluta de los valores” (Mosquera, 2000-2001). El subcontinente se apropió a su manera de esta práctica y la funcionalizó con otros sentidos, por medio de otras estrategias. Los objetos culturales fueron usados como significantes, convirtiéndose en el “medio”²⁷ donde hace sentido el lenguaje artístico. Latinoamérica propuso al “arte objeto” en las mismas lógicas del arte conceptual²⁸. Waldemar Cordeiro experimentó con diferentes materiales, medios y dispositivos artísticos. En un manifiesto, Cordeiro (2000) afirmó:

El arte se diferencia del pensamiento puro porque es material, y de las cosas ordinarias porque es pensamiento. El arte no es expresión del pensamiento intelectual, ideológico o religioso. Del mismo modo, el arte no es expresión del contenido hedonístico. Esto es, el arte no es expresión, sino producto. El concepto de arte productivo es un golpe mortal al idealismo, al emancipar al arte de la condición secundaria y dependiente a la que había sido relegado. (p. 504).

El uruguayo Luis Camnitzer, teórico, profesor y artista, escribió: “En su extremo más estricto y radical, el arte que yo llamo conceptual lo es porque se basa sobre una investigación acerca de la naturaleza del arte. De modo que no se trata solo de la actividad de construir proposiciones artísticas, sino del trabajo y la reflexión sobre todas las implicancias y todos los aspectos del concepto de ‘arte’” (2012). Camnitzer convirtió su lenguaje en signo visual que dialoga con el conocimiento y con la representación.



(Camnitzer, S/T, 1966)

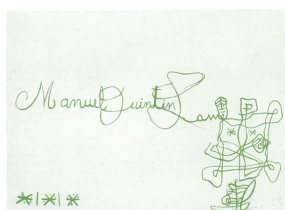
Los artistas cuestionaron el arte, el orden social y la relación con la naturaleza.

La actitud crítica de estas prácticas, como manifiestos políticos, nunca estuvieron ajenas

²⁷ Como lo usa Gadamer, Hans George, p. 6

²⁸ Ver: En Brasil: Cildo Meireles, *Cocacola*, Waldemar Cordeiro, *Autorretrato Probabilístico*, 1969; en Argentina: Víctor Grippo, *La mesa*, 1972, León Ferrari, *Civilización occidental y cristiana*, 1965 *Árboles*, S/F

al debate sobre sociedad, cultura e identidad; estuvieron marcados por los conflictos políticos en sus países. De hecho, los artistas tuvieron actitudes en contra de las dictaduras y de los regímenes autoritarios; con esta actitud se cuestionó la imagen del artista y se lo situó como un activista. Cabe mencionar al colombiano Antonio Caro: y su *Homenaje a Manuel Quintín Lame*, quien hizo un camino de resistencia, entre el arte y la política, con una práctica casi militante.



(Caro, *Manuel Quintín Lame*, 1979)

El arte con implicación del cuerpo, en la performance latinoamericana, tiene su origen en el proceso de pérdida de los bordes estructurales del arte que, al cuestionar sus elementos y principios, expandió su campo de incidencia y de acción. Las performatividades están inscritas en el cuerpo de forma cultural, siendo el cuerpo donde se manifiesta la diferencia y donde se inscribe la regulación y el disciplinamiento²⁹. El artista latinoamericano, dentro de su heterogeneidad, confluye en prácticas culturales cuestionadoras de conductas y de hábitos fijados por el poder en el manejo de la norma y el estereotipo. La crítica cubana Coco Fusco anota:³⁰

Los performers latinos se alimentan de un vocabulario simbólico con raíces precolombinas, coloniales y católicas, que unen la tierra con el cuerpo humano. De estas fuentes, tal vez la más importante sea la tradición católica que, en contraste con la visión protestante que dominan las estéticas vanguardistas euroamericanas, propone una mayor continuidad entre lo humano y lo divino, entre lo corporal y lo espiritual. (p. 95).

Se rompen las fronteras del cuerpo y del espacio. En los Estados Unidos, las minorías étnicas trabajaron con estéticas de la diferencia, reapropiándose de sus propios

²⁹ “Como se ve, si hay algo que esté del lado de la ley, de la muerte, de la trasgresión, de lo simbólico y de la soberanía, ese algo es la sangre; la sexualidad está del lado de la norma, del saber, de la vida, del sentido, de las disciplinas y las regulaciones” (Foucault, 1998; 84).

³⁰ Ver: Ana Mendieta, *Flores en el cuerpo*, 1973, ASCO, (Harry Gamboa, Willie Herrón, Patssi Valdez y Gronk), *Elite de lo oscuro*, 1972-1987, Taller de arte fronterizo, S/T

lenguajes y de los estereotipos del latino.³¹ Guillermo Gómez Peña, artista del *performance*, argumentó: “La condición de permanente emergencia política y vulnerabilidad cultural en la que nosotros vivimos no nos deja otra opción”. (Gómez G., 1996, p. 188).



(Gómez-Peña, G. *Please don't discover me*, 1992)

En Latinoamérica, el arte había cuestionado la historicidad del arte, ubicándose al borde, en la periferia: “Aunque renovados en su nomenclatura, el territorio real de lucha se concentraba sobre el fin del arte moderno y el inicio del arte post-histórico” (De la Nuez, 2012, p. 183).

Este juicio que situaba el trabajo de dichos artistas en las puertas de la postmodernidad, subrayaba una vez más el carácter anticipatorio de algunas manifestaciones del arte latinoamericano, que superaban la estricta dependencia de los modelos importados de los centros hegemónicos de la cultura occidental y, por ende, los ritmos con los que estos se sucedían. (2012, p. 99).

Latinoamérica se apropió de los mecanismos de construcción simbólica para dar sentido a una existencia que estaba por fuera del campo de la mirada del otro y que pugnaba por ver y ser visto. Dentro del esquema de la mirada del sujeto colonial, las manifestaciones artísticas periféricas siempre han sido exotizadas. Latinoamérica habló desde la diferencia y sobre lo marginal, integrando elementos cotidianos, traspasando las fronteras de lo personal, exponiendo a la modernidad en su decadencia.³² De la Nuez Santana (2012), menciona que: “La expansión de una “globalización selectiva”, de modo que, en algunas relaciones internacionales es pertinente hablar de

³¹ Ver: ASCO, (Harry Gamboa, Willie Herrón, Patssi Valdez y Gronk), *Elite de lo oscuro*, 1972-1987

³² Ver: cubano exiliado, Félix Gonzáles Torres, *Throat*, 1991, la colombiana, Doris Salcedo, *S/T*, 2003; el mejicano Gabriel Orozco, *El citroen modificado*, 1993, la cubana, Tania Bruguera, *Cuerpo del silencio*, 1998

poscolonialidad y en otras persisten vínculos coloniales o imperialistas” (p. 17), y que: “Es precisamente en ese espacio que queda tras la ruina de la modernidad en donde se activa la creación postmoderna” (p. 121). Este fenómeno ocurre porque las relaciones del mundo globalizado siguen siendo sin retorno.

En Latinoamérica, la posmodernidad en el arte se construyó como un lenguaje en el cual se inscriben las individualidades y las diferencias, evidenciando un proceso complejo de dialógico consigo mismo y con el otro. Coexisten temporalidades desiguales; lo moderno, lo posmoderno y lo contemporáneo constantemente migrando; usa los mecanismos -en tránsito- de su lenguaje. Su experiencia se inserta en realidades heterogéneas y es parte activa en el intercambio de sentidos en un escenario mundial globalizado. (Giunta, 2014).

1.5 La modernidad en el arte de Ecuador

En este subcapítulo procuro ubicar de dónde proviene la “mirada”³³, es decir, el lugar cultural desde donde se construyen las imágenes (Lacan, 1964; Foster, 2001). La categorización y esquematización de las realidades en las diferentes esferas son segmentadas y visualizadas, no desde una mirada inocente y sin expectativa, sino desde una mirada colonizada.

Las naciones están constituidas por una serie de representaciones simbólicas, de mitos, de imágenes esquemáticas y de objetos que hablan por sí mismos, que han sido organizados a partir de los usos instituidos dentro del ordenamiento político, social y cultural. Roland Barthes (1991), propone este ordenamiento como, “un uso social que se le agrega a la materia. [...] Un habla elegida por la historia” (1991, p. 200), que muestra y fija los valores y posiciones de los diferentes actores en una sociedad.

³³ “La mirada es la que me sorprende y me sorprende porque cambia todas las perspectivas, las líneas de fuerza, de mi mundo y lo ordena, desde el punto de nada en el que estoy, en una especie de reticulación radiada de los organismos”. (Lacan, 1964, p. 91).

El ensayo de Andrés Guerrero *El proceso de identificación: sentido común ciudadano, ventriloquia y transescritura* (2000), permite mirar cómo la estructura identificatoria de Ecuador gestaba una identidad nacional sostenida en la construcción del imaginario del criollo, hombre, blanco-mestizo, hispano hablante como único ciudadano, las mujeres se incorporaban en términos de contrato por sumisión paterna o conyugal, y los “sujetos”³⁴, integrados por poblaciones de indios y negros no eran incorporados en el proyecto de los ciudadanos. Este esquema señalaba las posiciones jerárquicas que legitimaban las relaciones de subordinación y de opresión, vinculadas a las circunstancias sociopolíticas del capital y de la clase. En la República, la cultura metropolitana ³⁵ ratificó la metáfora del “ciudadano ecuatoriano”, quedando homogeneizado el canon de la Identidad Nacional en el cual los cuerpos tienen que calzar. La construcción de esta identidad estaba fundada sobre la idea de unicidad, con un idioma único y una cultura única para imaginar la Nación, desde su mirada.

Se convierte en “dominación simbólica” y, por consiguiente, en “resistencia cotidiana” a la opresión. La carga de violencia de las estrategias de dominación disimula en los atributos de la subjetividad de los ciudadanos y los sujetos y el recorrido de las historias particulares. [...] la nueva forma de dominación encubre el uso sistemático y colectivo de la violencia por los ciudadanos en las estrategias cotidianas. (p. 33).

La ausencia-presencia de la imagen del indígena se instituye de manera sintomática desde la Colonia, se replica en la República y luego en la configuración de la nación moderna para definir la visualidad de lo ecuatoriano, lo representativo. Trinidad Pérez (2012), en su tesis de doctorado, anota que: “El indigenismo ha sido ampliamente discutido y es un término en disputa” (p. 80). En este contexto, las artes asumen un papel de intermediación y es donde se visualizan las relaciones e intercambios fijados por el poder. Pérez escribe:

³⁴ En 1830, en la Carta de la República se denomina sujetos a los indígenas, al no estar constituidos como ciudadanos. (Guerrero, 2000).

³⁵ Joaquín Barriendos, usa el término metropolitano para ubicar la usurpación del poder administrativo de las colonias por parte de los criollos, ver: (Barriendos, 2011, p. 17).

En su vinculación con los valores de la modernidad, el arte operó como un mecanismo de control y colonización de la naturaleza y de las poblaciones. La naturaleza y los habitantes nativos, convertidos en recurso y mano de obra desde la conquista, entraban en el ámbito de la pintura sometidos a los requerimientos simbólicos que debían cumplir. [...] La idealización contribuyó a la esencialización de la naturaleza y los indígenas y, con ello, a su fijación en tiempo y espacio. (p. 258).

En la primera mitad del siglo XX el realismo social fue impulsado por ideologías de izquierda, buscando una imagen que encarnara al pueblo oprimido y la encontró en la imagen del indígena. El artista del realismo social pintó y esculpió al indio y al mestizo³⁶. Edgar Vega (2014) dice al respecto:

El artista, como la vanguardia de la sociedad, era el llamado a ser el portaestandarte de la nueva objetividad; pero además era el que proponía unas tematizaciones que emparentaban con el discurso político que en el momento estaba marcado por la impronta del socialismo, el comunismo y los movimientos de izquierda [...]. Para el indigenismo el deber ser del artista era junto a los oprimidos, generalización que, como la de pueblo, lo popular y lo étnico-racial, estaban dominadas por la interpretación de la inequidad desde la perspectiva marxista de clase. (p.146).

La creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1944, con un discurso centralizado y unificado, había legitimado al indigenismo como el arte nacional, dejando por fuera otras identificaciones y estigmatizando la imagen del indígena para la representación de lo ecuatoriano. Fernando García (2004), argumentó: “Idealizado el pasado indígena como base de su constitución. [...] según la cual se reivindica y reconoce como parte de la nación a los indios muertos, silenciando lo que pasa con los indios vivos, es decir, su calidad de sujetos históricos” (p. 118).

Fernando Tinajero (1983) argumentó: “En la plástica, aparte de la consagración internacional lograda por Guayasamín, aún no habían aparecido corrientes renovadoras y la implacable denuncia del indigenismo había sido definitivamente absorbida por una burguesía emergente y ramplona que convirtió en objeto decorativo los más furibundos alegatos contra la injusticia” (p. 296).

³⁶ Ver: Eduardo Kingman, *Saque de papas*, 1939 , Jaime Andrade Moscoso, Mural, 1964, Oswaldo Guayasamín, *Ternura*, 1989

En Ecuador, esta situación es problemática porque sus habitantes fueron colonizados bajo la imposición de una cultura ajena a su visión y comprensión de la realidad. Por otra parte, las poblaciones afros fueron secuestradas desde otros paisajes culturales y los blanco-mestizos se ubicaron por fuera de su encadenamiento enunciativo, permaneciendo con una “mirada” externa³⁷ y un “universalismo descarnado” (Grosfoguel, 2007, 71). En las dinámicas de dependencia colonial se fijaron a los actores culturales, esta construcción fue violenta, el intercambio un forcejeo, la negociación un engaño y para los sometidos el “camuflaje, el disfraz y la intimidación” (Lacan, 1964, p. 106) han sido la opción en la resistencia (Bhabha, 1994, p. 177). La iconografía moderna se inauguró interpretando la realidad desde su “mirada”, mitificando a los sujetos alternos para justificar sus propósitos y el arte fue usado como herramienta para producir esa imagen. Este proceso de identificatorio podría tener dos lecturas: la una de filiación que es alienante y cosificadora, y la otra de resistencia o traumática en la cual el sujeto reconoce la imagen que le convulsiona y la reconstruye para, de esta manera, procesar el dolor y poder aguantar la realidad³⁸.

A partir de la Guerra Fría, a finales de los cuarenta, aparecieron las categorías de: Tercer Mundo, como un lugar geopolítico carente con respecto al Primer Mundo y la Modernidad³⁹, como una agencia desarrollista que mira a Europa y a Norte América como paradigma a alcanzar (Escobar, 1998). Mónica Vorbek (2004) hace una

³⁷ “Este es el universalismo que gran parte de las elites criollas blancas latinoamericanas, imitando el republicanismo imperial francés, han reproducido en los discursos de “nación”, disolviendo las particularidades africanas e indígenas en el universal abstracto de la “nación”, que privilegia la particularidad de la herencia europea de los blancos criollos sobre los demás”. (Grosfoguel, 2007, p. 72).

³⁸ Es la pantalla o imagen donde se repite lo real como un trauma, que Hal Foster toma de Jacques Lacan (pantalla imagen), Foster, Hal, *El retorno de lo real, La vanguardia a finales del siglo*, “El retorno de lo real”, “Realismo traumático”, Opus Cite, pp. 136.

³⁹ Modernidad: Los rasgos característicos de las sociedades avanzadas de la época: altos niveles de industrialización y urbanización, tecnificación de la agricultura, rápido crecimiento de la producción material y los niveles de vida, y adopción generalizada de la educación y los valores culturales modernos. En concepto de Truman, el capital, la ciencia y la tecnología eran los principales componentes que harían posible tal revolución masiva. Solo así el sueño americano de paz y abundancia podría extenderse a todos los pueblos del planeta (Escobar, 1998, p. 20).

interpretación en este sentido: “La necesidad de recuperación del tiempo perdido o de cerrar las brechas con las vanguardias modernas que desde inicios de los años treinta, con la mirada puesta en lo local y con lenguaje figurativo y naturalista, se había mantenido a distancia de las corrientes del arte europeo y de la escena del arte internacional”. (p. 22).

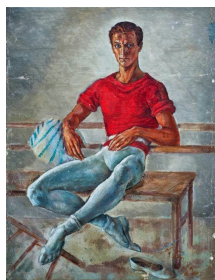
La modernidad del arte latinoamericano y específicamente el ecuatoriano emprendió correspondencias con el formalismo americano, construyendo dentro de los parámetros fríos del constructivismo y de la abstracción, desde una perspectiva internacional inserta en la esfera masculina de la pintura.⁴⁰ Araceli Gilbert se situó al margen del centralismo institucional y del discurso identitario, con un arte “universalista” (Mosquera, 2000-2001).



(Gilbert, *Diagonal III*, 1979)

La pintura, como algunos otros saberes y prácticas, estaban monopolizados por el discurso masculino, sus principales representantes eran hombres que se ajustaban a los parámetros del artista productor. Para ejemplificar este fenómeno, recorro a la tesis de Edgar Vega donde plantea la situación del pintor guayaquileño, Eduardo Solá Franco, cuyo conflicto estaba en la imposibilidad de asumir la ubicación de las masculinidades “imperantes”, tanto por el inconveniente de reflejarse en la construcción del género masculino como por su situación de clase que no le permitía asimilarse al discurso difundido por la esfera cultural de izquierda que se imponía en el campo de las artes.

⁴⁰ Ver: Manuel Rendón Seminario, Sin título, s/n.

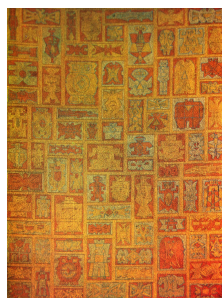


(Solá Franco, *Portrait of Phillip Salem*, 1956)

A finales de la década del cincuenta y en la década del sesenta, el informalismo de raíz europea intentó buscar un lenguaje latinoamericano y, específicamente, un lenguaje andino que le permitiera construir una iconografía en diálogo con la arqueología y con la cultura popular. Vemos esta confrontación en la exploración pictórica que, al actualizar los signos de la cultura indígena, se presentan descontextualizados, enunciando el lugar ambiguo del mestizo. Vorbek (2004) anotó:

En tanto el arte de la década del cincuenta se había centrado mayoritariamente en torno a un sujeto pictórico nacional con una estética “nacional”, la década del sesenta va a abrir sus puertas de par en par al lenguaje universal de la abstracción, tanto geométrica como informal. [...]. Se presenta en forma articulada un movimiento contrafigurativo y opuesto al indigenismo dominante, que en el Ecuador se conocería como “Precolombinismo”. (p. 23).

El informalismo derivó en el *collage* cuya fuente es el arte popular. Estas obras se introdujeron en el lenguaje iconográfico de los signos ancestrales y populares tratando de traer la huella del “indígena desaparecido” a un presente idealizado y apropiarse de un lenguaje que le permita ingresar al circuito internacional ⁴¹ (Álvarez, 2004, p. 52). Estuardo Maldonado incursionó en el precolombinismo.



Maldonado, *Precolombino*, 1966

⁴¹ Ver: Enrique Tábara, *Pies amarillos*, S/F, Estuardo Maldonado, *Precolombino*, 1966.

Jesús Martín Barbero (2001), dijo: “Con lo que la única verdadera continuidad –la de los indígenas vivos– es sustituida por la pretendida continuidad cultural que trazan los museos: esa "voluntad de forma" que convierte el opaco y conflictivo pasado histórico en un presente artístico”. (p. 4).

Analizar esta perspectiva desde ahora, es problemática porque todo «primitivismo» está atravesado por la otredad y, en este caso, es una evocación al indígena muerto, desplazándolo a otra cosa, como en la metonimia, evocando al cuerpo ausente en ese otro interior, su propio salvaje o por el pánico de la atomización de su yo. ¿Cuál sería la “distancia crítica” que aplicaron estos artistas al resignificar los signos tangibles de estos pueblos marginalizados por la historia y por la vida cultural de la nación? ¿Quizá esto es algo que aún no se resuelve al confrontarnos con la alteridad? El postestructuralismo y la antropología pusieron en debate el conflicto de la alteridad, abriendo un campo de interacción y de confrontación (Foster, 2001).

En los sesenta, hubo una reflexión crítica sobre el arte y la cultura institucionalizada. Grupos intelectuales de izquierda se tomaron la Casa de la Cultura⁴² –artistas alistados en las vanguardias modernas desde el lenguaje visual de la alta cultura– en contra de la centralidad del discurso.

El grupo VAN 1968, Vanguardia Artística Nacional (Enrique Tábara, Guillermo Muriel, Oswaldo Moreno, Estuardo Maldonado, Aníbal Villacís, Hugo Cifuentes, Luis Molinari, León Ricaurte), se manifestó contrario a la institucionalización de la cultura y el arte, incursionando en nuevos lenguajes: el informalismo y el neofigurativismo en

⁴² “El 25 de agosto de 1966 el Movimiento de Reorganización ocupó los locales de la institución, y desde el día siguiente iguales ocupaciones se produjeron en los locales de todos los núcleos provinciales de la Casa de la cultura. [...] bajo la presidencia del doctor Carlos Cueva Tamariz [...]. Se expidió el decreto 1156 con el texto de la nueva ley estructural de la Casa de la Cultura Ecuatoriana [...]. En ella se suponía haber consagrado los principios de “popularización de la (parece faltar texto)” y de dinamización de las labores de difusión, mediante la ruptura de la estructura académica que tuvo la entidad anteriormente. [...]. No podían tener ninguna eficacia, puesto que eso de la “popularización de la Cultura”, aparte de ser un enunciado demasiado ambiguo, es un objetivo que, en el mejor de sus sentidos, no depende de la existencia de buenas leyes ni de buenas intenciones en los administradores de las instituciones culturales, sino de condiciones sociales, económicas y políticas de tipo general”. (Tinajero, 1983, p.307).

oposición al realismo social.⁴³ El VAN propuso una Anti Bienal en oposición a la Primera Bienal de Arte organizada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, donde exponían los artistas consagrados hasta entonces (Cevallos, 2013, p. 162). Al respecto, Fernando Tinajero (1983) reflexionó:

El 1º de abril de 1968 se inauguró la Primera Bienal de Quito, evento de la plástica latinoamericana que no llegó a tener continuación pese a su nombre, y que fue organizado por presión de los artistas plásticos, con la finalidad de “poner al día” e institucionalizar a los jóvenes artistas y al público quiteño. Empresa de gran envergadura que no respondía a los postulados de la reorganización sino al interés de crear un mercado para el arte plástico, fue naturalmente impugnada por el Frente Cultural, que incluía en su seno al Grupo VAN. [...]. Estos artistas, que iniciaban algunas de las corrientes más poderosas de la renovación plástica contemporánea, hicieron una exposición paralela con el nombre de Anti Bienal, que sin duda revistió más importancia que el certamen oficial. Importancia artística, en primer lugar, por la superación de los envejecidos cánones del realismo y la apertura de los caminos del lenguaje no figurativo; importancia política, además, por haber sido esta exposición el acto final del movimiento de insurgencia que comenzó en 1960. (Tinajero, 1983, p. 310-311).

En los sesenta convivieron las prácticas informalistas y figurativas, vacilando entre el discurso identitario y la modernización de los lenguajes, en una búsqueda exhaustiva de color, forma y gesto. La pintura se convirtió en el soporte de actitudes políticas, construyendo una mirada resistente de autodeterminación, a partir de “exploraciones estéticas” (Álvarez, 1999, p. 40) por medio del *collage*, la fotografía y un arte experimental.

La fotografía apareció en la escena expandiendo los medios de producción visual, como un indicio de una realidad paralela. Hugo Cifuentes, con el ensayo fotográfico *Huañurca*, penetra en la poética de la imagen y pone en escena otros actores políticos siempre a distancia del “otro”.

⁴³ Ver: Estuardo Maldonado, Escultura, 1980. A finales de los años sesenta, los artistas no estuvieron al margen de la modernidad.



(Cifuentes, *El peluquero de la Esperanza*, 1983)

Como habíamos anotado, en esta década, el informalismo comparte el protagonismo con la neofiguración, abriendo una confrontación visual que potencia sus lenguajes sin excluirse el uno del otro. En 1965, los 4 Mosqueteros: Washington Iza, José Hunda, Nelson Román y Ramiro Jácome organizaron el Antisalón en Guayaquil, con una serie de acciones para contrarrestar el I Salón Nacional de Vanguardia, del Salón de Mayo. Pintaron con trazos expresivos e iconografías subjetivas el desasosiego de un ser urbano alienado; dibujaron lo cotidiano con una mirada irónica y crítica.⁴⁴

Estos artistas estuvieron implicados en el ámbito político, impugnando el dolor y la injusticia, y construyendo un lenguaje cultural. Álvarez, anota: “Los setentas (estuvieron) llenos de arengas revolucionarias y de palpables realidades de resistencia”. (1999, p. 51).

En los ochenta persiste la figuración, usando la ironía y la crítica. Marcelo Aguirre, pintor neoexpresionista de los “Nuevos salvajes”.

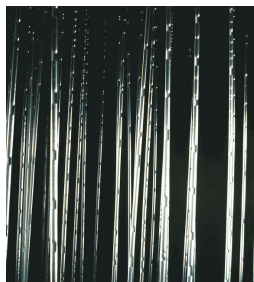


(Aguirre, S/T; s/f)

Sin embargo, Pablo Barriga y Mauricio Bueno habían incursionando en los lenguajes del arte contemporáneo, criticando la institucionalidad y rompiendo con los paradigmas modernos, en un proceso deconstructivo.

⁴⁴ Ver: Ramiro Jácome, s/t, Miguel Varea, *Un país como el nuestro*, s/f, Nicolás Svistoonoff, s/t.

En los setenta, Mauricio Bueno resolvía sus objetos entre la tecnología y la ciencia, desarticulando la iconografía representacional a partir de realidades físicas: el movimiento, la luz, el agua en sus procesos reales, traduciendo el arte conceptual en sus máquinas poéticas, “tecno-estéticas” (Vorbek, 2004, p. 25), mostrando la construcción del espacio-tiempo en el movimiento de sus máquinas y de sus “Proyectos inconclusos”. Desestructuró la forma canónica de la pintura con existencias paralelas en la propia pintura.



(Bueno, S/T, 1979)



(Bueno, *Espejos en esquina*, 1989)

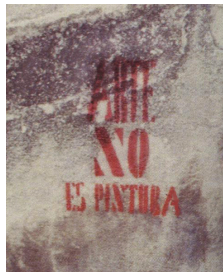
Pablo Barriga, después de haber realizado una pintura reflexiva, deshaciendo lo formal, expandiendo el medio en un proceso deconstructivo, incursionó en el arte conceptual, en diálogo con los presupuestos y con los contenidos del arte, en el contexto de Ecuador, desestructurando con ironía los protocolos de la institución legitimadora del arte. Posteriormente incursiona en un arte de acción con *performances* y objetos, cuestionando el espacio oficial.



(Barriga, *Ángel*, 1995)

En Guayaquil, durante la década de los ochenta, apareció el colectivo La Artefactoría, cuyos integrantes fueron: Marco Alvarado, Xavier Patiño, Flavio Álava, Marcos Restrepo, Jorge Velarde y Paco Cuesta. La Artefactoría operó como desestabilizadora del arte moderno, produciendo una obra colectiva y política en contra de los discursos centrales. En 1987, La Artefactoría se manifestó con una serie de provocaciones en contra del discurso pictocéntrico y estético de la Primera Bienal de Pintura organizada por el municipio de Cuenca. Matilde Ampuero (2002), al respecto, manifestó:

Las paredes exteriores de los museos donde se exponían las obras fueron pintadas con corazones que contenían la frase “Arte no es pintura” (Alvarado); las calles se llenaron de contornos pintados de invisibles cuerpos muertos (Restrepo); y la noche de inauguración circularon, en manos de invitados y artistas, tarjetas que rezaban “El Arte no es moda” (Patiño). [...] las acciones que se dieran durante esta primera Bienal fue lo que marcaría la contundente diferencia entre un arte ofrecido como producto mercantil y representante "diplomático", y un arte comprometido con la conciencia, que trataba de emerger. (Ampuero, 2002).



(Alvarado, *Arte no es pintura*, 1987)

Ecuador no reprodujo el proceso de desmaterialización formal de la obra de arte, como sucedió en Occidente y en algunos países latinoamericanos. La consolidación de la burguesía en una sociedad elitista apuntaló un arte esteticista. La historia y la crítica del arte, en Ecuador, no se habían posicionado del campo artístico, no había discusión ni debate. La pintura se instaló como el medio dominante en las manifestaciones plásticas y el cuadro como el formato autenticado por el poder, siendo el medio plástico favorito de los artistas, hombres y mujeres. La escultura tuvo una deriva hacia el costumbrismo de carácter decorativo, salió de la galería a las calles de Quito, sin

posicionamientos políticos ni cuestionamientos espaciales o públicos ⁴⁵. El grabado y el dibujo se consolidaron con propuestas de investigación formal en diálogo con lo manual, el oficio y el contenido. ⁴⁶

En este capítulo se ha expuesto a manera de preludio: primero, la colonialidad y la modernidad como instrumento viabilizador del poder en los territorios y las artes como un dispositivo legitimador, muchas veces cómplice del discurso; segundo, el arte deconstruyó sus principios, de manera que habilitó su uso con diferentes significaciones, liberándolo de sus contenidos; tercero, el arte en Latinoamérica transitó por el lenguaje del arte con experiencias múltiples y en distintos escenarios, formando parte activa en el intercambio de sentidos, integrado en el escenario mundial globalizado; cuarto, Ecuador se resistió a estos impulsos, permaneciendo dentro de los esquemas coloniales modernos de la mirada. Estos argumentos son discernidos para no esencializar el arte por fuera de las tramas culturales nacionales, regionales y del mundo, al tiempo de la producción de las artes en los noventa. El campo del arte y sus actores estábamos atravesados por esta contingencia, consciente o inconscientemente.

⁴⁵ Ver. Esculturas Parques y Jardines.

⁴⁶ Entre otros María Salazar, Clara Hidalgo, Hernán Cueva.

Capítulo 2

El campo expandido en el arte en Quito en los noventa

2.1 Lo real, la resistencia.

¿Qué pasó cuando el cuerpo aparece en el levantamiento de los indígenas de 1990? Este acto nos confronta a lo real: “Lo real es, en cierta manera, una experiencia de la resistencia”. (Lacan, 1964, p. 96).

La imagen del indígena tuvo una serie de interpretaciones: la “figura arquetípica del indio aristócrata o guerrero, (el) buen salvaje” (Muratorio, 2003, p. 363), un indígena ya muerto con un pasado prehistórico o un pasado preconsciente (Pérez, 2012) la imagen idealizada y romántica que usaron las élites conservadoras o la imagen indigenista paternalista de un indio sufrido al cual le fue otorgada la redención de los liberales, etc. Todas estas representaciones fueron plasmadas en la literatura y en las artes visuales. (Pérez, 2012, p. 83).

En 1990 aconteció el primer levantamiento indígena contemporáneo en Ecuador, desafiando a la población mestiza y blanco-mestiza, con acciones performáticas inéditas e inexplicables dentro de la lógica cartesiana individualista. Este hecho cambió la imagen que Ecuador tenía de sí mismo, apareció lo real, consolidando la significación de la diferencia y fragmentando la unidad imaginada:

Los motivos de la “toma” no eran recordatorios, [...]. A partir del 3 de junio y durante 9 días, miles de indígenas ocuparon las principales carreteras de la Sierra ecuatoriana y protagonizaron concentraciones en las capitales provinciales. Las acciones de protesta contemplaban una secuencia de movilizaciones de los indígenas que copaban consecutivamente los centros poblados de las comunas, las cabeceras parroquiales, luego las cantonales y “salían” a la Panamericana, principal arteria vial del país. Luego de recorrer varias horas desde sus comunas, los indios cavaban zanjas y obstruían grandes tramos con árboles y piedras. Casi siempre eludían el enfrentamiento directo con las fuerzas militares, pero una vez que estas abandonaban el lugar, volvían y colocaban nuevos obstáculos. (Barrera, 2001, p. 107-108).

Esto sucedía como un performance ritual, como estrategias de guerra o como estrategias de representación, que se armaban y desarmaban, poniendo su propio cuerpo

en un acto colectivo, que funcionaba como un solo cuerpo, cosa imposible para el individualismo cartesiano. “El comportamiento de este nuevo (y antiguo) actor social, (el indígena) que llegó desde el silencio para modificarnos profundamente, [...] (siendo), un conflicto social vivo, un proyecto cultural, [...] una revuelta social y una construcción de identidad. (Los indígenas) se alzaron (como un) lenguaje para nombrar y para nombrarse, para pronunciar y para pronunciarse.” (Ponce, 2001, p. 11).

Esta es la dinámica de un campo expandido, donde el cuerpo aparece con toda clase de performatividades, como un acto fenoménico integral. Aparecieron nuevos actores culturales que estimularon una nueva agenda en el debate académico. La imagen de la nación se desconfiguró y el campo cultural se fragmentó. El reconocimiento del otro como cuerpo, donde el cuerpo se convierte en un territorio político, cuyas prácticas de la diferencia étnica, género, sexo, intentan liberar la carga de su “historia”. En este punto, cuando el tropo *identidad* ha sido el eje discursivo e integrante de la nación, pero a la inversa, funciona desde la resistencia como un movimiento separador.

2.2 Quito y la institución cultura⁴⁷ en los noventa

Realizaré un breve vistazo de las instituciones emblemáticas del impulso cultural: la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), el Museo del Banco Central y el Concejo Nacional de Cultura, entre la década de los ochenta y los noventa, para mirar cómo migró el tropo *cultura* en estas décadas.

La CCE (1944), entidad encargada de las políticas culturales, se situó en Quito, centralizando el discurso cultural en la capital. Su fundador, Benjamín Carrión, expresó: «Si no podemos, ni debemos, ser una potencia política, económica, diplomática y

⁴⁷ Usaré la palabra *cultura* como un medio donde las subjetividades se producen (Lacan, 1964). El ser humano tiene consciencia de sí mismo a partir de cómo las cosas del entorno le miran, le construyen: “[...] capto el mundo en una percepción que parece pertenecer a la inmanencia del ‘me veo verme’ (p. 88). Lacan pone de manifiesto que el sujeto se percibe a sí mismo como fuera de lo que mira. “Sólo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes” (p. 80). A partir de esta lógica, Occidente usa y altera la materialidad de la “cultura”, manipulando para separar y extraer, para “crear”.

menos, ¡mucho menos!, militar, seamos una gran potencia de cultura, porque para eso nos autoriza y nos alienta nuestra historia”. (Hoy, 1984). Se nombró a Ecuador como una unidad nacional y una potencia cultural.

En los años sesenta, la modernidad se autenticó con el aparecimiento de varios actores culturales: el Museo del Banco Central del Ecuador (1969)⁴⁸ generó políticas de conservación de bienes culturales arqueológicos y coloniales, impulsando el rescate patrimonial como un mecanismo de asimilación de contenidos simbólicos que configuran el imaginario del Estado Nación.

En la década de los setenta, el Estado ecuatoriano creció gracias al capital de los recursos petroleros (Dictadura Militar de 1972-1976 y de 1976-1979), con el consiguiente crecimiento de las urbes, el aumento de la burocracia administrativa y de la clase media.⁴⁹ Las políticas institucionales promovían desde una perspectiva moderna, la construcción de la identidad y el resguardo de la cultura material esencializando lo propio y oponiéndose a lo foráneo.

En los ochenta, con la vuelta a la democracia, se implementaron políticas neoliberales. A principios de la década, presidió la CCE el profesor Edmundo Ribadeneira (1979-1988), por casi una década, en los gobiernos de Jaime Roldós y, tras su muerte, en el gobierno de Oswaldo Hurtado. La Casa mantenía una visión de la cultura modernizadora y esteticista, como se manifestó en un artículo escrito por el diario El Tiempo: “Los tesoros que encierra en libros, cuadros, instrumentos de cultura y la pasión por lo bello, lo intelectual, lo científico, lo permanente”. (El Tiempo, 1983).

⁴⁸ El museo del Banco Central del Ecuador se inauguró en 1969, en el quinto y sexto pisos del tradicional edificio del Banco, frente al parque de La Alameda.

⁴⁹ En la década de los setenta se produce una afirmación de los importantes cambios que caracterizaron la década anterior: mayor gravitación de los centros urbanos; ampliación y diversificación de la base exportadora –particularmente el aparecimiento del petróleo–; acentuación del proceso de industrialización sustitutiva de importaciones; mayor comunicación nacional; presencia de capas burguesas industriales, comerciales y financieras asociadas al capital transnacional; crecimiento de la población trabajadora asalariada; concentración creciente de la producción y el capital; extensión del mercado propiamente dicho. (Moncada, 1983, p 67).

En este período se puso énfasis en la terminación del edificio de los espejos de la casa matriz, agudizando el centralismo con respecto a las provincias.

Ribadeneira fue ratificado en el gobierno de León Febres Cordero (1984-1988), en cuyo período fue significativo el surgimiento del grupo político-militar armado “Alfaro Vive Carajo” (AVC), lo que justificó la represión y persecución como política estatal. La caída del precio del petróleo (1986) justificó el recorte del presupuesto para la institución cultura⁵⁰.

El gobierno de políticas culturales austeras de Rodrigo Borja (1988-1992) miraba la cultura Nacional desintegrada y fragmentada y, por otro lado, una cultura global alienante. Borja, en 1988, hizo una declaración donde se mostraba renuente a las influencias extranjeras:

La dependencia cultural –afirmaba entonces Borja– se expresa en la imposición de doctrinas políticas desde el exterior, en la imposición de teorías económicas, en la imposición de valores culturales, en la imposición de usos, costumbres, apetitos y ansias de consumo, en general, en la modelación de un tipo dado de sociedad que no es la expresión cultural vernácula de nuestros pueblos sino que es la imposición desde el exterior (El Comercio, 1988)

En el período del gobierno de Borja ejerció la presidencia de la CCE el Arq. Milton Barragán quien, con el propósito de independizar las políticas culturales de la CCE de las políticas estatales y de potenciar su autogestión, envió al Congreso Nacional un proyecto de reformas a la Ley de Cultura, pidiendo la autonomía de la CCE y el reconocimiento de las diferentes culturas:

Con el propósito de impulsar la actividad cultural en el país, el Presidente de la República remitió al Congreso un proyecto de reformas a la Ley de Cultura a través de las cuales se busca, fundamentalmente, otorgar autonomía a la entidad responsable de poner en marcha las políticas culturales del país. [...] De otro lado se pretende consolidar la estructura del Consejo Nacional de Cultura mediante la incorporación de sectores que actualmente funcionan de manera aislada, como son los gobiernos seccionales, las nacionalidades indígenas y los trabajadores de la cultura, a fin de definir

⁵⁰ En el gobierno del Ing. Febres Cordero: el Museo del Banco Central se vio limitado en la capacidad de gestión y de administración de los bienes culturales (1983-1988).

políticas orientadas al fortalecimiento de la unidad y solidaridad nacional (El Comercio, 1990).

Barragán construyó edificaciones en todas las provincias, aumentando el presupuesto. Cedió, en comodato (20 años), 5 000 metros del edificio de los Espejos de la Casa Matriz para ser ocupados por el Museo del Banco Central ⁵¹ (después de que fuera inhabilitado en 1988). La presidencia de Barragán fue criticada por su impulso privatizador.

En junio de 1990, el levantamiento indígena cuestionó la premisa unificadora de la cultura, al mostrarse como un “otro” no integrado, señalando la diferencia y la heterogeneidad, al no tener cabida en el Estado uninacional (Barrera, 2001).

Desde 1992, Camilo Restrepo presidió la CCE. El diario El Comercio hace referencia al discurso del acto inaugural:

El reconocimiento de que la cultura no se restringe a la producción académica del arte, la literatura y las ciencias sino que también comprende los modos de vida, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, es decir, todos los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan y constituyen una forma esencial de existencia de una sociedad o un grupo social, ha vuelto obsoletas las formas a través de las cuales se ha realizado el trabajo cultural y ha obligado a reconsiderar y reorientar la acción de las instituciones y de la sociedad en su conjunto, en relación a la cultura. (El Comercio, 1992).

A pesar de este pronunciamiento, la institución no pudo ser mediadora de las causas culturales emergentes. El proceso de asimilación del proyecto plurinacional, pluriétnico y pluricultural, en toda su complejidad, fue un tránsito lleno de desencuentros.

En 1994, a los 50 años de la fundación de la CCE, se sumaron varios factores que hacen de la institución cultural estatal un aparato inoperante: “La Casa de la Cultura

⁵¹ El Museo del Banco Central (1969) resguardaba y conservaba los vestigios arqueológicos y simbólicos de las culturas precolombinas y del arte colonial y republicano, con muestras permanentes y muestras temporales de arte moderno. El museo estaba orientado a “devolver la memoria cultural” como “parte sustancial de la identidad”. El museo tuvo un aumento en las rentas durante la década de los setenta por la explotación petrolera. En el gobierno de León Febres Cordero se politizó el rumbo del museo (1984), hasta que en 1988 pasó sus colecciones al edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en Quito.

cumple sus 50 años en medio de una crisis que es el reflejo de la crisis que afecta a todo el Ecuador” (El Comercio, 1994).

La gestión de Restrepo terminó con grandes cuestionamientos del público y del gremio de los artistas: la falta de financiamiento adecuado, la inoperatividad de la matriz que repercutió en todos sus núcleos. El centralismo y la falta de coordinación situó a la Casa a la deriva.

Durante el gobierno de Abdalá Bucaram (1996-1997), Stalin Alvear fue presidente de la CCE. Alvear se pronunció como un demócrata de la cultura en desacuerdo a la creación del Ministerio de Cultura. La presidencia de Alvear continuó con el gobierno interino de Fabián Alarcón (1997-1998). En 1998 la prensa, movida por el malestar de artistas y del público, acusó a la CCE de intermediaria entre el Estado y grupos influyentes, produciéndose un escándalo por la repartición de dineros.⁵²

A finales de siglo, la CCE entró en un silencio crítico ante la crisis financiera estatal y política que vivió el país, culminando con la caída del presidente Mahuad, el 21 de Enero de 2000.

Desde la década de los ochenta, Ecuador consolidó un esquema democrático de políticas neoliberales a favor de grupos de poder: la sucretización de la deuda en 1983 y la Ley de Salvataje Bancario en 1999, para resolver la iliquidez de los bancos privados,

⁵² “La CCE, intermediaria de 2 900 millones de sucres. En ausencia de una política cultural del estado, el interinazgo transfirió recursos del fisco con criterios subjetivos y sobre la base de influencias personales”. (Hoy, 1998).

“La Sección Cultural de HOY armó esta semana un revuelo en torno a la consecución de unas partidas presupuestarias por 2 900 millones de sucres por parte de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE). Los fondos, según la información, están destinados a financiar tanto proyectos de la propia CCE, como diversas iniciativas de escritores, artistas, cineastas y grupos culturales independientes. El diario ha objetado la forma clientelar como fueron obtenidos los fondos en el Ministerio de Finanzas, y los mecanismos, poco claros, utilizados para la distribución de esos recursos. La impresión que han dejado los reportajes es que los proyectos financiados responden, más que a criterios culturales claros, a vínculos de amistades y relaciones personales de algún funcionario de la CCE y del exministro Marco Flores con determinados grupos y personas involucrados en el quehacer cultural”. (Burbano, El Comercio, 1998).

pusieron al país en una emergencia económica que terminó con la dolarización en el 2000, en medio de una fuerte inestabilidad política.

Entre la corrupción, la falta de presupuesto⁵³ y los discursos caducos, la CCE perdió la capacidad de mediar cualquier argumentación y producción de sentido, y su poder como legitimadora de las agendas culturales. El Estado perdió el control sobre la cultura y lo cultural se volvió un término ambiguo y sin límites.

Es importante mirar cómo la acepción de *cultura* migró desde un discurso nacional identitario esteticista de parámetros occidentales, al planteamiento de una concepción de cultura abierta que abarca la vida de sus diferentes actores (aunque solo se quedó en planteamiento).

En la incapacidad de la institución cultura para regular y renovar la concepción de lo cultural, lo artístico quedó retraído a un concepto moderno esteticista de representación simbólica, entre la neofiguración y el informalismo, sin poder mirar lo “complejo” del campo cultural con todas sus representaciones y su real constitutivo. Ana Rodríguez y Cristian León (2008) se interrogan sobre cómo Ecuador aplazó el acontecimiento de lo real:

En Ecuador el realismo estuvo largamente postergado y quizá injustamente quedó incomprendido ante la hegemonía del modernismo que se mantuvo durante una buena parte del siglo XX. [...]. La propia eclosión del simbolismo, neoexpresinismo, neoprimitivismo y de la neofiguración y de los nuevos salvajes va a continuar la historia de desprestigio del realismo (Rodríguez, León, 2008).

Por un lado, el aparecimiento de culturas varias, con temporalidades y espacios específicos, desafiando no solo el espacio de representatividad en la construcción del imaginario del Estado Nación sino también los sistemas de sentido, que habían sido coartados durante siglos de violencia epistémica, mediante la imposición de la cultura

⁵³ “A propósito del mal estado de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y las denuncias de irregularidades. Más allá de los espejos. La realidad está demostrando que algo anda mal en la CCE y no se puede culpar de todo a la falta de presupuesto”. (Lucas, Hoy, 1994)

occidental y la invisibilización de culturas “otras” (Muratorio, 2003); y, por otro, la compleja trama unificadora y globalizadora de las políticas estetizadoras del mundo imprimen formas de ver e inciden en el espacio epistémico e intersubjetivo de las relaciones e intercambios de las particularidades y de las diferencias. En este escenario, presumo que las prácticas modernas se han terminado, pero su esquema narrativo retorna, las temporalidades como manías se repiten y, finalmente, no acabamos de salir de esta retórica (Foster, 2001).

2.2.1 El circuito del arte

Consolidadas las políticas públicas en los sesenta, el sector privado tendió redes para la difusión de los nuevos imaginarios, abriendo algunas galerías para la circulación del arte: la Antares (1960) en Guayaquil, la Siglo XX (1962) y la Altamira en Quito (Castelo, 1980), entre otras. Siguiendo a Pamela Cevallos (2011), las vanguardias modernas en el Ecuador reciben el impulso de las galerías, legitimando obras, generando un mercado y un público consumidor:

El discurso de la autonomía del arte moderno buscó delimitar los problemas de la representación en el arte, a partir de las especificidades del lenguaje plástico y desvinculándose de otros campos de interacción social. Por eso, en el sostenimiento de un discurso en apariencia autónomo, el rol del galerista y marchante es clave. [...] Así, en el campo ecuatoriano de las artes plásticas de finales de la década del sesenta, se observa una dinámica de rupturas que direccionó los discursos y prácticas de artistas e instituciones (pp. 54).

Desde la década del setenta hasta la del noventa, las galerías privadas en Quito habían tenido un desarrollo sostenido. El arte circulaba con formatos modernos y la pintura era el medio privilegiado. Lenin Oña en entrevista dice:

A inicios de los años setenta, se estableció en el Ecuador el mercado del arte. Una venta a través de galerías y de marchantes profesionales, esto se debe a que hubo un sobrante en la clase alta y en la clase media. Todo eso daba lugar a que un cierto sobrante se dedique a la cultura y dentro de eso fue importante la aparición del coleccionismo. Las instituciones privadas e inclusive públicas encontraron que tener obras de arte en sus edificios y oficinas les daba un sello de distinción.

En los ochenta, en Quito, llega a haber hasta como 20 galerías de arte, que para una ciudad que apenas estaba acercándose al millón de habitantes era bastante. En los

noventa, sobre todo a finales de los noventa, se redujo prácticamente a cero, cuando se dio la crisis (Oña, 2014).

Con el *boom* petrolero el Estado había invertido en la cultura y se había producido un incipiente consumo de arte por parte de una burguesía y una clase media ilustrada. Betty Wappenstein directora de La Galería, una de las galerías de arte más representativa e influyente del medio, sostiene:

Veíamos la necesidad de que se abra una galería en Quito. No teníamos un conocimiento claro a donde iba a llegar, nos encantaba el arte y las cosas empezaron a tomar un ritmo positivo. Pasaron los años y ya no teníamos que nosotros ir donde los artistas, sino que los artistas venían donde nosotros, era en cierta manera un honor.

Consuelo Crespo (C-C.): ¿Cuál era el perfil de obra que presentaba La Galería?

B.W.: Básicamente era pintura. La escultura se exhibió en la galería pero no había muchos escultores. También se negó a muchos artistas. Hubo una franja del arte que no se tomó muy en cuenta, por ejemplo la fotografía, no entendíamos cuán artística era.

C-C.: ¿Cuáles eran las tendencias que La Galería colocaba?

B.W.: Al comienzo, era lo que se estaba haciendo ese momento en todo el mundo, había una tendencia hacia lo moderno, lo abstracto. Estaba en la arquitectura, lo mismo en la música.

C-C.: ¿Cómo escogían las obras y los artistas?

B.W.: No teníamos ni curadores ni historiadores del arte, era un poco, entre comillas, el “buen gusto”, la calidad de la obra, el proceso de los artistas. Se trataba de buscar una cierta excelencia para llegar a que expongan con nosotros. Hice el esfuerzo de tener a gente joven (Entrevista, 2014).

En la década de los ochenta hasta mediados de los noventa, el arte que circulaba en las galerías estaba comprometido con el incipiente mercado que se había logrado, era principalmente un arte pictórico de alta calidad que entraba en el espacio de identificación del pequeño burgués. Trinidad Pérez al respecto dice:

En el sentido que, si ese arte era pintura era un arte que efectivamente circulaba en las galerías, podría ser un arte que se compraba y se vendía y, que esos artistas lograron tener un reconocimiento gracias a las galerías y al mercado. Y a lo mejor hasta a algunas personas coleccionaron. No creo que haya habido un gran coleccionismo nunca en el Ecuador, yo creo que siempre ha sido un medio un poco precario (Entrevista, 2014).

La Galería, como las otras galerías de Quito, sostenían exhibiciones modernas esteticistas, incluso se expuso obra internacional.



(Exposición, La Galería, Vasarely, 1979)

La obra de arte fue sobrevalorada, artistas consagrados y no consagrados vendían la obra con precios altos, impulsando la compra de arte como inversión. Algunos bancos adquirieron obra y el mercado no estuvo preparado para ello, se especuló sobre su valor sin tener una real consciencia de lo que se vendía.

C-C.: ¿Cuándo comenzó la crisis, qué indujo a cerrar La Galería?

B.W.: Se cometieron faltas de todo lado, desde nosotros. La Galería, los artistas y los coleccionistas. Los artistas conocidos de los años setenta-ochenta sobrecargaron los precios. Los precios de Endara eran tremendos, así los de Kingman y Guayasamín. Después de que ganó el premio, el Aguirre, subió mucho los precios, al subir él subieron todos. Todos con precios exageradamente altos y al llegar la crisis no hubo quien compre. Cuando los bancos empezaron a desaparecer y por un Endara que habían pagado 33 o 34 mil dólares, yo le ponía un valor de 8 mil dólares o 10 mil dólares, que es lo que yo consideraba que valía. Se devaluó completamente la obra, entonces esa inversión empezó a valer nada. Cuando empieza la crisis económica, el artista empieza a vender a lo que le den, entonces, un Jaime Zapata, que fue vendido en ese momento en mucha, mucha plata, en 15 mil dólares, no tenía más valor que de unos 5 mil dólares, que era mucha plata. Los artistas se encontraron sin Galería, sin compradores.

Los artistas no eran conscientes del trabajo que hacía La Galería. Los artistas no cumplían con La Galería, no mantenían su palabra.

Se decía: «Aquí en La Galería (una obra) cuesta 5000 dólares, el 35 % es para la galería y lo otro es para el artista». Salían y lo vendían a la cuarta parte del precio.

C-C.: ¿Quién ponía los precios?

B.W.: Los artistas mismos. Si era demasiado caro se podía conversar, pero en realidad se mantenía el precio, en respeto hacia el artista y, lamentablemente, el artista no supo respetar a La Galería.

Era muy importante pagar al artista inmediatamente, inclusive cuando había créditos, porque nos dábamos cuenta del esfuerzo que hacía un artista al exponer y que tenía que vivir. Cerrada la muestra, una semana después estábamos pagando. Esa era nuestra política. Muchas de las obras ni siquiera fueron pagadas por los compradores.

O se había planificado hace dos años la exposición y cuando vino el 50 %, ya estaba vendido. No era la forma de trabajar.

Traté de abrir el espacio en ferias. Las ferias eran sumamente caras. Se suponía que el artista debía participar con un monto específico, pero nunca se vio ese dinero o nos daban un cuadro que no tenía mayor valor.

En las ferias veían el rotulito: La Galería de Ecuador, entonces decían “¿Tiene Endara, tiene Guayasamín?”. Y respondíamos: “No, tenemos a los artistas jóvenes que están surgiendo”, entonces nos iba muy mal. Le pregunté a una señora argentina que ya había ido a 20 ferias: “¿Cuándo se vende?”, y contestó: “Se empieza a vender cuando has estado 15 veces”. (Entrevista, 2014)

El mercado del arte estaba anclado a la capacidad del medio para consumir.⁵⁴ La obra expuesta en las galerías dependía del “gusto” de la “nueva pequeña burguesía”, un gusto aprendido que origina la diferenciación de clases (Pierre Bourdieu, 1998, p. 358). La actitud informal de los artistas y del mercado contribuyó a que todo el andamiaje cayera con la crisis bancaria de finales de los noventa. Lupe Álvarez dice: “Nadie habla de la inflación sin fundamento de los precios, ni de la falta de escrúpulos de artistas, *marchands*, funcionarios, etc., que lucraron impunemente con valores insustanciales”. (Entrevista, 2014).

El arte moderno esteticista, codificado en estilos se repetía en la variación de lo mismo, cuyas significaciones no habían asimilado la expansión del campo cultural. La burguesía encontraba, en la exhibición de las destrezas, su mirada complacida y no estaba dispuesta a comprar un arte que no ratifique su estatus (Bourdieu, 1998).

La exposición, el museo y la galería eran un espacio vacío y sin interferencias donde el espectador se despojaba de la trivialidad del mundo para enfrentarse al arte. Un lugar que se resistía al tiempo, higienizando y separando las prácticas de su contexto específico, donde es conservada por fuera del texto cultural. Este fue el formato que

⁵⁴ Consumo es, en este caso, una etapa en un proceso de comunicación, que es un acto de desciframiento, decodificación, el cual presupone un conocimiento profundo o explícito de un monograma o código. En un sentido, uno puede decir que la capacidad de ‘ver’ es una función del conocimiento, o conceptos, es decir, las palabras, que están disponibles para nombrar cosas visibles, y las cuales son, como lo fue, programas para la percepción. Un trabajo de arte ha significado e interesado sólo para aquellos quienes poseen la competencia cultural, es decir, el código, dentro del cual eso es codificado. (Bourdieu, 1984, p. 2).

establecía y legitimaba una obra. Ambos, el museo y la galería, son parte de un sistema sociocultural que implica un lugar de enunciación. Douglas Crimp (2005), enuncia:

El museo, sin embargo, en la benevolencia de su neutralidad, simplemente sustituye el concepto comercial de la galería del bien de consumo privado por la noción ideológicamente construida de una expresión individual privada. Ello ocurre porque el museo, como institución, está constituido para producir y mantener una Historia del Arte reificada basada en una cadena de maestros geniales, que ofrecen cada uno su visión privada del mundo (p. 67).

Los premios nacionales fueron organizados para legitimar y fomentar las prácticas artísticas. Entre otros concursos⁵⁵, el premio Mariano Aguilera (1917)⁵⁶ legitimó a muchos artistas de Ecuador. Este concurso ha venido modificándose paulatinamente para sostener diversas manifestaciones. En Guayaquil, el Salón de Julio (1956) persiste siendo de pintura. En 1987 se organizó la primera Bienal de Pintura en Cuenca, rompiendo con el regionalismo y el centralismo, aunque por fuera de los discursos contemporáneos del arte y de la presión de los diferentes actores culturales que ya habían migrado a otras concepciones más contemporáneas. La institución del arte, en la década de los noventa, todavía aupaba a la pintura como la única manifestación posible, así vemos cómo el arte emergente solo tuvo cabida en el 2001, en la Bienal de Cuenca⁵⁷.

⁵⁵ Salón de Arte Fundación EL COMERCIO, Salón Nacional de Artes en Riobamba, Salón Nacional de Pintura Luis A. Martínez (1980), Salón Nacional de Octubre, Salón de Machala, Salón Nacional de Pintura Eduardo Kingman, Salón Mariano Aguilera; el Premio París, el Premio Nacional de Pintura Salón de Mayo (1945) –que convocaba la Casa de la Cultura–, el Primer Premio de Pintura del Salón Nacional de Bellas Artes de Quito (1946 y 1951) y el Primer Premio del Salón de Octubre de Guayaquil, en 1969.

⁵⁶ En 1917 se creó el Salón Mariano Aguilera con los fondos donados por un benefactor privado. Este premio sigue siendo organizado por el Municipio de Quito y es el que más trascendencia ha tenido en el país; también es el que más controversias ha provocado. (Pérez, 2012, p. 181).

⁵⁷ “Desde 1987, la primera bienal invitó a los “altos exponentes del arte pictórico”. En 1989, fue concebida con un afán de rescatar las formas ancestrales, ignoradas, soslayadas y despreciadas por asociarse a la viva presencia de lo popular y lo indígena. [...] 1991, Centró su propuesta en la unidad dentro de la diversidad de los pueblos de América Latina y del Caribe, y también en el “crisol de pueblos” de los Estados Unidos. 1996, tuvo como aspectos conceptuales el percibir las transformaciones pictóricas de América Latina y de todo el continente. 1998, optó por una curaduría directa a través de una comisión técnica de selección a partir del lema “América, vidas, cuerpos e historias”. La VII Bienal se llevó a cabo entre noviembre de 2001 bajo el tema: “Globalización, nomadismo e identidades”, e incluyó no solo la pintura tradicional, sino casi todas las manifestaciones estéticas, como: dibujo, instalaciones, arte electrónico y otras.” (Bienal de Cuenca, 2013).

2.2.2 La teoría del arte

A fines de siglo, la institucionalidad del aparato estatal fue problematizada por diferentes actores sociales y políticos, la insurgencia del grupo armado Alfaro Vive Carajo (1983-1991), el levantamiento indígena de 1990 y la defenestración del presidente Abdalá Bucaram, en 1997, impugnaron la unicidad de la Nación y su historia. El discurso académico de izquierda atravesado por disputas internas y el impulso progresista del discurso neoliberal había fracasado. Estos hechos indujeron el consecuente análisis de las ciencias sociales, pensando la Nación y la identidad de sus habitantes dentro de un marco teórico crítico y renovado dentro de las nuevas discusiones internacionales. Las artes visuales estaban pendientes de este debate y no podían quedarse por fuera de la producción de sentido.

Trinidad Pérez (2014), en referencia a esta problemática, dice: “Me parece a mí que la época de los noventa fue de muchos cuestionamientos y que los distintos sectores de los artistas, reclamaban diferentes cosas, desde varios lugares, a veces se plegaban a ciertas iniciativas o se plegaban a otras” (Entrevista, 2014).

Como se expuso en el subcapítulo “Quito y la institución cultura en los noventa” (p.44), las políticas culturales estaban a la deriva. Había una resistencia de la institución a mirar al arte en sus nuevas manifestaciones. Las personas supuestas de hacer teoría no arriesgaron, no se posicionaron, ni asumieron un papel crítico ante los diferentes acontecimientos. En este sentido, Lupe Álvarez plantea:

En aquella época la resistencia al cambio venía de un circuito totalmente organizado alrededor del concepto de bellas artes, un circuito con mucho manierismo estético, con una manera de entender todavía como que los grandes maestros eran los maestros de los años sesenta y por tanto no se podía refrescar esa visión del arte, o sea todos los mecanismos estaban condicionados: la manera que operaba el museo, la manera como operaba la Casa de la Cultura, la manera como operaba la academia, la manera como

operaban las galerías, estaba todavía coordinada como un circuito que aglutinaba (Entrevista, 2014).

En las décadas anteriores a los noventa, la crítica estuvo en manos de intelectuales universalistas, de literatos o pensadores sociales que miraban el arte de manera complaciente.⁵⁸ Mónica Vorbek (2004), expresó: “Surgen nuevas galerías, y con ellas una crítica periódica de las exposiciones en las galerías de arte que aunque sin poder suficiente como para determinar la evolución del mercado, empieza a orientar y desorientar a artistas y consumidores” (p. 26). A inicios de los noventa, la historia y la crítica de arte estaban preocupadas por complacer el discurso oficial, resguardando lo legitimado por el museo, por la galería y la incipiente prensa. No había un compromiso con la emergencia artística ni con la teoría. Betty Wappenstein opina de la crítica de arte:

No existía. La verdad es que había muy poca crítica. Y siendo justa digo que en todos los años que tuvimos La Galería, creo que tuvimos dos críticas negativas, lo cual no significaba que todo lo que hacía estaba bien, sino que era de esperar una crítica un poco más fuerte, más profesional. No solamente para el trabajo que estaba haciendo La Galería sino que le beneficiaba al artista y por lo tanto a todo el círculo. Pero la crítica constructiva, la crítica razonada, casi no hubo. Se suponía que debía ser hacia la obra, (...) eso sí hacía falta (Entrevista, 2014).

Por su parte, Lupe Álvarez argumentó: “La crítica oficial no ha escapado al deterioro fehaciente de la institución cultural. La mayoría se mofa de sus panfletos laudatorios y sus lenguajes vacíos de argumentos han sido tildados de discurso floral, o límbico (falta de argumento crítico), detrás de cuya retórica aflora el más pueril encargo”. (2000).

Mientras Trinidad Pérez argumenta:

Las inquietudes de los artistas, los jóvenes estaban inquietos y eso es interesante porque eso nos llevó a hacer cambios. Los artistas miraban afuera, acá no les ofrecíamos nada. Me llama la atención: se buscó a teóricos de fuera. A mediados de la década de los noventa llegó Lupe Álvarez, y Víctor Manuel Rodríguez llegó a fines (de los noventa). Jaime Reus llegó en algún momento, entonces seguramente él podía darles algo más. A

⁵⁸ Ver: Luigi Stornaiolo, Pilar Flores.

la larga, los jóvenes artistas inquietos eran bastante eurocéntricos, en el sentido más amplio de la palabra, en el sentido que siempre lo de afuera es mejor. Entonces los teóricos locales no servían para nada. Los artistas jóvenes no creían que les podíamos ofrecer nada (Entrevista, 2014).

No hubo un seguimiento conceptual desde la historia ni desde la crítica que analizara y sistematizara el desplazamiento de las prácticas artísticas modernas a las contemporáneas. Lupe Álvarez (2000) escribió: “No ha habido un discurso que haga los deslindes pertinentes entre los atributos de la modernidad estética y la desestructuración de su paradigma que se da en las manifestaciones contemporáneas de lo artístico” (2000, p. s/n). El arte emergente en esta década estaba dialogando con el lenguaje del arte contemporáneo y estaba procurándose herramientas para confrontar los acontecimientos de una modernidad en ruinas (Benjamin, 2005). Las políticas estatales, inmersas en la incertidumbre que afectaba a algunas instancias del país, abandonaron el campo de la cultura. El circuito del arte en Ecuador y en Quito no llegaba a acceder al cambio de paradigma que confrontaba el arte, no existía un compromiso con el arte emergente, no se construía una teoría sobre el arte, ni se discutía sobre él, todo se manejaba con sobreentendidos basados en el paradigma del buen gusto de una clase. Es por eso que la llegada de los teóricos de fuera no fue bien vista en el campo del arte en el país y específicamente en la ciudad. Los teóricos de fuera tenían una perspectiva sin compromisos o con los compromisos establecidos en ese momento. Betty Wappenstein opina que:

Cuando llegó [...] Lupe Álvarez, arrasó con todo. Con argumentos muy valiosos a su manera. Era una persona muy instruida. Pero arrasó con artistas, con galerías, con todo, como si aquí no se hubiera hecho nunca nada. Que en algún momento ayudó a algunos artistas, entiendo que sí. Algunos tomaron clases con ella, o sea que pudo ser positivo. Pero también fue una crítica bastante injusta, porque no se puede arrasar con todo lo que se había hecho aquí. Es decir, ella venía con todo su bagaje de arte conceptual y arte del cuerpo y de espacios raros y de cosas así (Entrevista, 2014).

El campo artístico oficial en Ecuador, con todo el aparato institucional caduco, contrastaba con el circuito del arte latinoamericano e internacional. La percepción de Lupe Álvarez cuando llegó a Quito era:

Para el arte contemporáneo, las resistencias eran los mecanismos convencionales y tradicionales, o sea todo el circuito que estaba generado para tener una práctica básicamente de bellas artes: el museo, las colecciones, los concursos, las escuelas, la crítica; todo estaba elaborado para una práctica artística basada en el concepto de bellas artes. Los artistas que venían sabían que no podían ya trabajar con esos conceptos, como conceptos dominantes. Tenían que destituir esa hegemonía, tenían que empezar a abrir mecanismos para los artistas que estaban avasalladoramente viniendo y articulándose con más solidez o con menos solidez.

Porque, efectivamente, cuando tú no tienes un sistema de enseñanza bien estructurado, cuando tú no tienes un museo que te ponga referentes, todo estaba todavía como demasiado precarizado, aunque haya habido empujes importantes. La gente tenía una consciencia clara de que aquello no funcionaba, (lo que ellos pretendían) no estaba en confrontación con el arte occidental, era coherente con las prácticas artísticas que se habían producido desde los años sesenta en occidente, era evidente que manejaban todas las reflexiones relativas al arte como lenguaje (Entrevista, 2014).

La presión de la información que venía de fuera y de las prácticas de artistas emergentes, evidenciaban un campo descompuesto, sin reflexión ni sistematización. Los artistas emergentes, liderados por Juan Ormaza⁵⁹, impulsaron la formación que carecían con la creación del CEAC (Centro de Arte Ecuatoriano Contemporáneo, 1995), que luego fue liderada por Ana Gabriela Ribadeneira, patrocinando la venida de algunos académicos del arte para divulgar teorías que estuvieran insertas en la discusión sobre el arte contemporáneo o en la teoría crítica del pensamiento occidental. El CEAC⁶⁰ se preocupó de que la teoría llegase a diferentes ciudades para descentralizar el discurso: Guayaquil, Cuenca o Quito. Lupe Álvarez, añade:

Con el objetivo de impulsar la producción, difusión e investigación del arte en el Ecuador, así como fomentar una comprensión más dinámica de sus relaciones con el contexto en el que se generan y animar su efectiva inserción en el circuito internacional. Desde entonces se han realizado actividades que han permitido incorporar los marcos

⁵⁹ Profesor de escultura de la Universidad Central del Ecuador (1993), profesor de Escultura y Dibujo de la Universidad San Francisco de Quito (1996).

⁶⁰ La información que he recabado del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo es escasa y no me permite visualizar cuáles fueron las premisas en su conformación y quiénes impulsaron este movimiento en sus inicios.

teóricos y tópicos de punta, del debate cultural contemporáneo, a la producción local, a través de foros, de exposiciones, de cursos, de seminarios e investigaciones, favoreciendo una postura crítica que contemple la interrelación del artista, la obra de arte y la sociedad en la que concurren. (Entrevista, 2014)

Lupe Álvarez, como investigadora del CEAC lo describe:

El CEAC tenía una serie de estrategias de difusión, estrategias de investigación, pero fundamentalmente lo que logró en ese momento fue incidir en la comunidad artística. Lo más influyente fue que tuvo estrategias pedagógicas que no solamente aparecieron conmigo. Cuestiones que trataban de alguna manera de llenar espacios de reflexión y de apertrear teóricamente el medio artístico de cosas que no existían en las formaciones convencionales. Se logró que fueran en Quito, Guayaquil y Cuenca, o sea que eran las escenas fundamentales que había entonces en el país. Eso fue importante porque se generó comunidad, se logró que hubiera una especie de transgresión a ese sistema central. Toda esta gente, o sea todos estos grupos de artistas, estaban claros de que había que cambiar, había que remover (Entrevista, 2014).

Con respecto a un discurso teórico contemporáneo, Lupe Álvarez argumenta:

La teoría estaba ausente. Este grupo estaba ávido de todo este tipo de herramientas, porque al final eran herramientas, no eran ortodoxias. Sintieron como que se les daba (fundamentos) para de ahí partir a otros caminos. Venían estos y los de más allá, pero todos iban para otros caminos mucho más articulados conceptualmente, más apertreados, exigiéndoles otras cosas a las instituciones culturales. En aquella época había muchos artistas que tenían esa intención, que estaban convencidos de lo que les faltaba, pero que estaban desesperadamente buscando dónde estaba eso y estaban desesperadamente buscando cosas que se desmarcaran de la visión pictocentrista o de la visión autoral del genio.

Estos artistas trataban de generar nuevos procesos, procesos más reflexivos, procesos en los que intervinieran más entidades, dándole más peso a la gestión, a la curaduría, a la manera de cómo se veía a las galerías. Trataron de generar una concepción de prácticas artísticas, no la visión de la obra del artista, con una serie de procesos y de entidades que se generan alrededor de la producción, de la circulación y del consumo del arte. A mis cursos primeros fue todo el equipo de la Central, toda esa generación estaba buscando otras cosas. Entonces fue como una especie de aglutinamiento de todas las fuerzas para llamarle de alguna manera: (artistas) progresistas del medio. (Entrevista, 2014).

Lupe Álvarez en sus seminarios nos familiarizó con los Estudios Lingüísticos de la Escuela de Praga y el Formalismo Ruso, que miraba el arte como lenguaje, por medio de la Teoría Crítica Cultural de Occidente y norteamericana y del pensamiento crítico latinoamericano:

Los referentes teóricos eran básicamente la teoría cultural que venía de un pensamiento en el cual se valoraba el arte como lenguaje, se valoraba el arte como un proceso de construcción de significado, esas fueron las premisas.

La lingüística, la semiótica, la filosofía del arte no ortodoxa, ligados a la teoría crítica y a la teoría que venía del análisis lingüístico, que venía de la filosofía analítica, la que venía del pensamiento latinoamericano de vanguardia, del pensamiento crítico latinoamericano, del pensamiento crítico norteamericano, de las influencias postestructuralistas (Entrevista, Álvarez, 2014).

Las artes visuales asumieron un lugar estratégico en una discusión abierta y frontal, construyendo un campo donde se debatían temas de actualidad, tanto en la visualidad misma como en la teoría que le corresponde. Los artistas emergentes necesitábamos herramientas para procesar un lenguaje expandido consecuente con la contingencia de las artes contemporáneas, haciendo sentido en el contexto específico. La teoría nos permitió interpelar la realidad sin estereotipos o con estereotipos profundamente sociales.

Los artistas jóvenes estábamos ávidos de un cambio, ávidos de nuevas teorías que abran las perspectivas a un arte que había llegado a colapsar visual y conceptualmente. Ávidos de un conocimiento crítico que nos permitiera pensar el medio para desarrollar un lenguaje desde las subjetividades y desde las diferentes maneras de interpretar el mundo. Ávidos de que personas preparadas para la reflexión se hagan cargo de los pronunciamientos sobre las prácticas artísticas. Por lo tanto, la teoría crítica fue una herramienta que nos permitió mirar la institución arte y los esquemas impuestos por el Estado, por el campo del arte y el mercado.

No se trató de trasladar una tendencia, sino de que el arte como lenguaje nos permitiera insertar cuestionamientos significantes dentro de la trama cultural, con sus propias capacidades comunicacionales y políticas, interpelando los momentos históricos.

2.2.3 La educación artística como vehículo modernizador de las artes

Larry Shiner (2001) hace una diferencia entre las “bellas artes y el arte/artesanía”. Este autor distingue entre el sistema de producción artesanal de gremios

y comunidades de maestros y aprendices, y la producción del “arte por el arte” donde el artista se excluye del campo colectivo de producción y de sentido.

Escuelas de artes y oficios funcionaban en un complejo y articulado esquema de organización y producción, reglamentado desde la colonia y se diferenciaron de las escuelas de bellas artes de las élites ilustradas en la República. Las escuelas-academias de arte en Ecuador tienen sus orígenes en el proyecto del Estado moderno donde el arte tenía un papel fundamental en la estructuración de su imaginario: la Escuela Democrática de Miguel de Santiago (1852), en Quito; en Cuenca, la Escuela de Bellas Artes (1892); la Escuela de Bellas Artes (1904), en Quito, ahora la Facultad de Artes de la Universidad Central; en Guayaquil se fundó la Escuela de Bellas Artes (1941), que luego se convirtió en Colegio Municipal de Bellas Artes (Pérez, 2012). En principio, estas escuelas se basaron en la perspectiva renacentista donde el hombre es el centro del universo⁶¹, fijando el lugar desde donde se mira y de suyo el lugar de la “mirada”. Por medio de una iconografía naturalista se promovieron los valores éticos y morales que estaban implícitos en la belleza y en la estética. Occidente introdujo la educación del arte a la universidad, mudó el conocimiento de las artes a las élites, siendo la burguesía el consumidor principal del arte. La educación es uno de los mecanismos de universalización del arte, a partir de normar las prácticas de formación y de consumo. Occidente generalizó este conocimiento y los protocolos de su accionar al resto del mundo y Ecuador no fue la excepción.

A finales del siglo pasado, la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador compartía su espacio de educación con el Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito (1989) y con la Carrera de

⁶¹ Un movimiento que no solo fue pedagógico, literario, estético, filosófico y religioso, sino que se convirtió en un modo de pensar y de vivir vertebrado en torno a una idea principal: en el centro del Universo está el hombre, imagen de Dios, criatura privilegiada, digna sobre todas las cosas de la Tierra (antropocentrismo). (Wikipedia, 2014)

Artes Plásticas (ahora Carrera de Artes Visuales) de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (1996), formando artistas.

La Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, por su tradición académica, formó estudiantes con principios basados en la enseñanza del arte por medio de técnicas y de códigos visuales que desarrollaban las habilidades y las destrezas, e introducían al estudiante en el lenguaje, la estética y la historia del arte occidental, dejando por fuera la teoría, haciendo énfasis en la autoría y en el talento. La obra de arte era tratada como una pieza única irrepetible y aureática.⁶²

Lenin Oña afirma:

Creo, que era una preparación buena dentro de las instituciones de educación superior, (el estudiante) tenía una idea más o menos completa del arte, hasta llegar a nuestros días. Se esperaba que el graduado se desempeñe con normalidad. A nivel individual, tal vez la minoría, como siempre ocurre, tenía un cierto grado de excelencia, sobre todo a los talentos y a la dedicación. (Entrevista, 2014).

Por otra parte, el modelo de enseñanza era un modelo basado en la lógica y la práctica occidental moderna del acto creativo del arte como lenguaje, que descifra códigos, desde la perspectiva formalista rusa y de las corrientes estéticas provenientes de la Bauhaus, en diálogo constante con la propia iconografía y con la historia del arte.

Lenin Oña señala que:

Se esperaba que los estudiantes aprendieran la historia, porque allí se encuentra el arte vivo, así se ha formado la tradición del arte que se ha ido enriqueciendo, porque los lenguajes del arte son múltiples. Ese fue el ideal.

A comienzos de los años ochenta, junto con Mauricio Bueno que “provenía de la New Bauhaus” (Rocha, 2012) ⁶³, nos encargamos de hacer una reforma radical a la facultad y combinamos nuestros criterios y nuestras experiencias, él en los Estados Unidos y yo en la Unión Soviética. Coincidimos en la lógica pedagógica, mirando las potencialidades

⁶²“Los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura estriba [...] en dos circunstancias que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción.” (Benjamin, 1973, p. 4).

⁶³ “El área de arte del M.I.T. era dirigida por György Kepes, quien provenía de la New Bauhaus alemana y aplicaba la metodología de “aprender en el proceso”, ya que en las experimentaciones que allí se realizaban, se vinculaba al arte con la ciencia y la tecnología”. (Rocha, 2012).

de los jóvenes. Nunca nos planteamos ningún modelo, es decir, de hecho, teníamos interiorizado el modelo en que cada uno había estudiado. Hay ciertos principios, ciertos fundamentos que hay que simplemente ejecutarlos. El estudio debe ser en igual medida intenso en lo teórico y en lo práctico.

En los años noventa, el conceptualismo había demostrado que el poder más importante del arte no era la habilidad del artista, sino la capacidad de reflexión, la capacidad de observación, el cúmulo de información que tiene y el desarrollo de la sensibilidad para estar en una constante búsqueda de nuevos mensajes y de nuevas formas de expresar los mensajes. Eso llevaba evidentemente a una intelectualización en contra del modelo tradicional.

Creo que fue fundamental el conceptualismo, porque evidentemente hay una cuestión intelectual teórica muy densa y solo se puede desarrollar a través del estudio universitario. El trabajo de Marcel Duchamp o el trabajo de uno de sus seguidores, como Joseph Beuys, influenciaron mucho (en nuestro medio). (Entrevista, 2014).

Generaciones, como la nuestra, nos formamos en los contenidos y procesos de los medios normalizados como verdaderos hasta entonces, la pintura y la escultura, con los contenidos contemplativos y esteticistas del campo de las artes plásticas que habían caducado visual y conceptualmente; esto implicó que seamos críticos con el formalismo y con la representación que habían sido legitimados en el medio por los ideales burgueses del arte y por la producción de obras concebidas preferentemente para la venta. De esta manera, la enseñanza del arte en la escuela de artes plásticas era ecléctica, no delimitaba el perfil del profesional que se estaba formando.

La Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador nos introdujo en dinámicas que nos disciplinaban y nos habituaban a trabajar con la parte sensible y el perfeccionamiento de habilidades, con un adiestramiento de la mirada dentro de la estética. Trabajamos con las tendencias procesuales y conceptuales de las neovanguardias, inmersas ya en la deconstrucción de sus elementos y principios, movilizándonos a realizar diferentes experiencias en las dinámicas de la construcción y formalización de la obra, con derivas en diálogo con los procesos, los materiales y las técnicas.

Por su parte, Ulises Unda señala:

El modelo escolarizado de la Universidad Central, que de alguna forma fue configurando una concepción del trabajo artístico entendido como el desarrollo y la práctica de actividades, que en su conjunto finalizarían en una obra. Estas actividades resumían el hábito (de trabajo) porque adquieres esa disponibilidad de tiempo; la organización del tiempo como resultado del desarrollo de las diversas actividades que haces para realizar y pensar el trabajo artístico, que tienen que ver con la expresión, con la gestualidad, con la pintura, con el movimiento.

En general, el disciplinamiento se basa en repetir actividades que te permiten ir interiorizando, ir generando nuevas maneras de dominio o de comprensión. (Entrevista, 2014).

Ulises Unda, con respecto a la estética, comenta:

En realidad, la estética tiene que ver con la escuela, la escuela te marca, por eso son importantes esas prácticas. Yo no le vería como un estereotipo de cómo comprendes el arte, sino más bien le vería como una actividad que te permite ir profundizando en una comprensión del lenguaje, por ejemplo: cómo organizas los elementos en un espacio, cómo trabajas el color, cómo dominas el color, que son elementos que tienen que ver con una factura y una formación sensible, con una formación estética. (Entrevista, 2014).

La preocupación de los estudiantes por la conceptualización de los procesos y de los contenidos específicos del arte, por el funcionamiento del campo y de la institución, en diálogo con las iconografías inscritas en la historia del arte nacional e internacional, desde una perspectiva comprometida con el medio, sin presupuestos transferidos, permitió que el arte migre a concepciones expandidas del arte. Las lógicas del contexto múltiple de la escuela y la diversidad cultural que vivíamos nos permitían reflexionar desde diferentes puntos de vista, impulsándonos al intercambio de experiencias.

Las lógicas específicas para interpretar las artes no centradas en occidente sino en las contingencias particulares, confrontan a las realidades específicas, desarrollando estrategias con medios y sentido heterogéneo, desde la fenomenología y el lenguaje del arte, en un intercambio continuo con el mundo. Este proceso inserta a las obras en los sucesos contemporáneos. Andrea Giunta dice (2014):

La noción de *vanguardias simultáneas* para analizar obras que se insertan en la lógica global del arte, pero activan situaciones específicas, [...] tanto en relación con los lenguajes, las estrategias de comunicación, las técnicas y los materiales como con las

agendas, los temas, y los problemas [...] (que) leídos en forma sucesiva, permiten seguir algunas de las premisas históricas que organizan el argumento (del arte contemporáneo). (p. s/n).

Oña argumenta: “Eso se manifestó en un incremento de los artistas dedicados a las tendencias conceptualistas, el performance, las instalaciones. Esto se debe a un profesor influyente en la facultad: Mauricio Bueno que fue el forjador de múltiples artistas de esta (práctica) más bien conceptual” (Entrevista, 2014).

La escolarización de las artes creadas para ratificar el gusto burgués se vio alterada por el giro que se produce al liberarse del discurso centralizado del arte. El intercambio de información nos permitía estar al tanto de lo que ocurría en el resto del continente y del mundo. ¿Es que el arte en Quito migró de las prácticas formales del arte hacia un arte problematizado por su propio lenguaje?

Estudiantes egresados de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, a fines de los ochenta y en los noventa, responden a sus cuestionamientos a partir de la investigación, con prácticas que desbordan lo formal, por fuera de la institución, con estrategias de intercambio y de comunicación en diálogo con otras disciplinas.

Mi pregunta en este punto es: ¿Cómo narrar la experiencia y la práctica en la contingencia de la obra de arte dentro de un contexto que en “sí mismo” está por fuera de la mirada estructurante del “arte” en su complejo esquema funcional?

2.3 El arte en los noventa en Quito

“Un acontecimiento vivido puede considerarse como terminado o, como mucho, encerrado en la esfera de la experiencia vivida, mientras que el acontecimiento recordado no tiene ninguna limitación puesto que es, en sí mismo, la llave de todo cuanto acaeció antes y después del mismo” (Benjamin, 1933, p. 28).

Los artistas que he escogido para contextualizar los indicios de la expansión del campo del arte en Quito son: Patricio Ponce, José Luis Celi, Jenny Jaramillo, Damián Toro, el colectivo PUZ (César Portilla, Ulises Unda y Danilo Zamora), el colectivo Máquina Gris (Giovanny Páez, Fernando Dávalos, David Santa Cruz y Roberto Jaramillo), Wilson Pacha, Luis Crespo y la obra que produjo en los noventa. Artistas como Manuel Cholango, Manuela Ribadeneira, Ana Fernández y Miguel Alvear están incluidos porque su obra fue determinante para que este campo se abriera. (Hay muchos artistas que no están incluidos porque sus prácticas estaban por fuera de los planteamientos de esta tesis).

Quito, en la década de los noventa, no terminaba de ser moderna, con un crecimiento poblacional constante por las migraciones del campo a la ciudad, desde diferentes zonas del país, con problemáticas sociales específicas y procesos culturales complejos. En este contexto, pluricultural resistente, las manifestaciones eran diversas, el arte se debatía entre la “modernidad estética” y conservadora de las vanguardias por fuera de los procesos contemporáneos y una insurgencia de grupos y personas que proponían visualidades diferentes, desde diferentes perspectivas, muchas veces anacrónicas entre sí.

2.3.1 El arte experimental y procesual

El arte emergente construyó estrategias de diálogo con los procesos, con el material y con la iconografía para enlazar referentes y dialogar con los sentidos que emergen en el acto mismo de construcción. Este arte se caracterizó por el uso arbitrario de los signos culturales, dentro de la economía austera del minimal y del arte procesual, usando materiales pobres, acorde con las circunstancias que vivía el país y la ciudad, cargándolos de sentidos autorreferenciales inmersos en los contextos culturales, como referentes que encadenan significados, descontextualizando el régimen de visión,

capturando para sí los mecanismos y procesos de la producción en serie y de la automatización del acto, desmitificando la autoría.

La obra de José Luis Celi, a inicios de los noventa, dialoga con el lenguaje de la pintura, en el desarrollo de la cromática y en la reiteración del gesto, eliminando así la huella del artista, encontrando lo matérico de la luz y del color para sostener una obra formal, eliminando cualquier referente representacional. Esta pintura aparece anacrónica en el tiempo pero necesaria en el contexto, produciendo una tensión con el arte neofigurativo de la década pasada. La obra de Celi habla desde el proceso pictórico implícito en el género.



(Celi, *Díptico I. Díptico II*, 1992)

En los ochenta y noventa, la escultura se había tomado las calles de la ciudad con una obra de carácter costumbrista y decorativo, en donde la técnica y el material se sometían a la forma. Con mi obra *Cemento, papel, engrudo* intenté interrogar el lugar de la escultura, dándole protagonismo al material a partir de sus cualidades y sentidos culturales, con una economía mínima donde el acto de construir es reiterativo, como en los procesos industriales y manuales de lo no artístico.



(C. Crespo, *Cemento, papel, engrudo*, 1995)

Jenny Jaramillo montó su obra *Piel, pared, galleta*, en el Hospital Militar antiguo, con galletas de fabricación industrial, provocando sensaciones olfativas que evocaban reminiscencias en el espectador. Convocó a niños para la construcción del

proyecto, alejándose del papel del artista realizador. Su cuerpo se desplazó en el espacio performando actitudes híbridas, en el lugar del objeto.



(Jaramillo, *piel, pared, galleta*, 1995)

Tanto en *Cemento, papel, engrudo* como en *piel, pared, galleta*, el género aparece con o sin la consciencia de las artistas. De esta manera y tal como lo señala Andrea Giunta, en *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?:*

Si concebimos el arte como un proceso general y universal, pautado por el lenguaje de las formas, en el que cada una puede entenderse como la consecuencia o el diálogo con otras, se diluye lo específico, el momento único en el que las formas estallan cuando se formulan, cuando irrumpen en el mundo, cuando entran en contacto con sus públicos (2014, p 14).

Lo procesual adquiere un carácter político porque al descontextualizar los materiales y las acciones implícitas en la construcción de una obra, potencian las significaciones culturales. Los materiales entrañan significaciones desde sus usos y desde la experiencia cultural, y se potencian en la reiteración del acto, en la confrontación con el espacio y desde los sentidos y los afectos.

César Portilla se refiere a ese momento en estos términos: “La idea de medio es cómo te aproximas al arte, todos los procesos eran interesantes en la aproximación al medio mismo. Me gusta la idea del novato, es como que tienes el dominio de lo formal pero no le tienes demasiado respeto”. (Entrevista, 2013).

Ulises Unda por su parte argumenta: “Volvemos a esto de la repetición, de lo minimal. Uno ya identificaba estas cosas como estructuras de lenguaje, como elementos para constituir una obra, era solo una experimentación con elementos muy básicos”. (Entrevista, 2014).

El arte procesual construyó el objeto arte como un signo visible que interpeló el espacio, la estructura y la forma, como un arte postobjetual. Estas obras estaban inmersas en procesos conceptuales donde las partes, los materiales y cada paso del proceso de su realización encadenaban significantes. Los artistas produjeron una obra en materiales pobres y efímeros, en respuesta a la adversidad del medio. El artista tenía que solventar su propia obra con la premisa de que no iba a ser vendida. El medio no estuvo preparado para apreciar estas prácticas, los espacios expositivos no eran capaces de sostenerlas, por lo que la obra confrontó al espacio público, demandando otras miradas y otras relaciones.

2.3.2 El arte conceptual político

A través de este giro hacia las formas temporales y textuales que se enlazan en el lenguaje, el conceptualismo ha sentado las bases para el desarrollo contemporáneo de una revisión crítica de las mediaciones técnicas, visuales, discursivas e institucionales que desde el territorio del arte, han modelado históricamente nuestras maneras de ver y de observar. (Unda, 2007).

La deconstrucción de los elementos y principios, visuales y conceptuales, planteó al arte como idea, al arte como un constructo que se desarrolla para resolver una serie de contingencias que atraviesan a las visualidades, en su formulación de sentido, cuestionando sus propias estructuras. Los artistas indagaron en diferentes medios, propios o ajenos al campo artístico, para aproximarse a la formalidad de la obra, para transformarla en un instrumento crítico, para cuestionar el arte y a lo legitimado, codificando e investigando las diversas posibilidades visuales del entretejido social como un texto cultural.

Las visualidades se convirtieron en detonantes políticos, con estrategias y tácticas que partían de diferentes disciplinas (de la antropología, de la etnografía, de la sociología) o del activismo político, como el incidente en el Mariano Aguilera de 1995 o 1996. Danilo Zamora al respecto narra:

Inauguraban el Mariano Aguilera ese día, e hicimos un manifiesto, primero nos íbamos a tomar la Facultad, luego hicimos un manifiesto y llevamos al Centro Cultural Metropolitano. Muchas de las obras seleccionadas eran nuestras. Las personas que estábamos ahí decidimos descolgar las pinturas y les dábamos la vuelta, (luego) nos tiraron los chapas. No nos habíamos portado mal pero fue una afrenta. Fue el último Mariano de Pintura. Lo que nos interesaba es decirle a la gente que hay la posibilidad de otros lenguajes para desarrollar el arte, desde otras formas de ver, desde otros consumos. (Entrevista, 2014)..

Ulises Unda recicló imágenes de consumo burgués para plantear una estética pobre. Ulises Unda argumenta:

Lo procesual, lo conceptual vienen de esta nueva relación con la imagen, vas reconociendo el consumo cultural que tiene la imagen. Se plantea esta nueva relación con la imagen, a través de un texto, para subvertir el sentido que podía activar determinado tipo de nervios sensibles dentro de la sociedad o de la cultura. El énfasis se ponía en estas formas de intervención, permitiendo formas de inserción o de comunicación a los públicos de una manera más táctica. Da cuenta también de cómo ibas integrando y adaptando formas de percibir la realidad a través de los medios: el video, la fotografía, la computadora y, luego, ya conocíamos la cuestión del internet. (Entrevista, 2014).

La obra de César Portilla, a través del colectivo Pan con cola (Soraya Coral, César Portilla, Ana Gabriela Ribadeneira) habla desde su mundo privado en San Juan, encadenando los significados de un mundo marginal dentro de la urbe.



(Pan con cola producciones, *vuelto de cheno*, 1998-1999)



(Pan con cola producciones, *Olor a Concha*, 1998-1999)

Danilo Zamora, del colectivo PUZ, señala lo siguiente:

Yo lo que hacía era experimentar con lenguajes y con formas para ver qué pasa, era tan experimental que solo entendíamos lo que hacíamos en el proceso. Yo tomaba plásticos, cintas de casetes, sonidos, campanas, a veces teníamos instrumentos eléctricos y empezamos a construir escenas, no sabíamos dónde acababan, pero salían cosas. También hacíamos fanzines, no había *fotoshop*, recortábamos papelitos. De esa manera se iban articulando las obras, formas de pensamiento, formas distintas de pensar el arte,

o sea un tránsito de lenguajes convencionales a lenguajes actuales y lo que hicimos es hacer el tránsito de una manera experimental. (Entrevista, 2014).

Se narraron problemáticas culturales y populares en una especie de guerrilla conceptual. César Portilla exteriorizó lo incontable, evidenciando los mecanismos operacionales del arte. Realizó acciones descontextualizando los espacios, interviniendo y actuando por fuera del circuito legitimador del arte con acciones.



(Portilla, *El triciclaso*, s/f)

De esta manera, el arte emergente, convirtió las prácticas artísticas en constructos significantes que mediaban con el mundo real, disseminando los signos y los significados de los materiales y los procesos, permitiendo al público estructurar sus propios signos reconocibles, proponiendo nuevas miradas no ancladas en presupuestos preconcebidos. Mari Carmen Ramírez (2000) escribió sobre el arte Latinoamericano: “Desde sus manifiestos iniciales, el conceptualismo en nuestros países transgredió los límites del principio auto-referencial que predominó en el caso norteamericano, llevándolo, pues, a una reinterpretación de las estructuras sociopolíticas en las cuales está inscrito”. (p. 116).

Danilo Zamora lo plantea así:

Lo más importante del arte es que a alguien le quede un sentido de lo que es la vida, alguna impronta o algo más que la imagen misma.

Lo que nos interesaba es decirle a la gente que hay la posibilidad de otros lenguajes, de desarrollar el arte desde otra forma de ver, desde otros consumos, no la galería, o no solamente el museo o el espacio institucional. Todo lo que los Fluxus pudieron hacer en los sesenta nosotros lo hacíamos 30 años después, de una manera más ingenua, súper ingenua, sin pretensiones de poder, por la necesidad del contexto, la gente necesitaba ubicarse en posiciones o en plataformas.

Antonio Caro ya había hecho en Colombia *Los maíces*, La Artefactoría había hecho el *Toque la campana*, cuando pasaban en Quito algunas cosas, ellos ya lo habían hecho una década antes de forma distinta.

La Asociación Humboldt pasó las películas de Beuys o de Nam June Paik. Estas obras expresaban lo que nosotros sentíamos, que era darle significado a los materiales, a los espacios y a las circunstancias, darle sentido a lo que haces. Ese fue el valor de haber hecho ese tránsito. (Entrevista, 2014).

Estos procesos cuestionaron la representación y el lenguaje visual en su devenir histórico temporal y en sus presupuestos lineales y evolutivos, por tanto relativizaron formas de ver, descontextualizando los signos y símbolos que habían sido legitimados hasta entonces (Guasch, 2005, p. 166). La formalidad intrínseca del arte quedaba relegada a un segundo orden. Se trabajaba el objeto desde lo procesual, descifrando las lógicas culturales de los materiales.

Siguiendo a Hal Foster, las prácticas conceptuales habilitaron la presentación de la contingencia material y temporal de la obra dentro de un contexto específico, no como fórmulas sino en la manipulación de sus principios. Se usó la investigación estética como una profundización orgánica en los elementos visuales y culturales que constituyen la interacción social. Operaron como prácticas políticas evidenciadoras del statu quo y del andamiaje del campo artístico. “Este valor no está establecido: siempre hay invención formal que redesplegar, sentido social que resignificar, capital cultural que reinvertir. Renunciar sin más a este valor es un error, estética y estratégicamente. En segundo lugar, está la cuestión de la *pericia*, que tampoco debería despreciarse como elitista”. (Foster, 2001, p. 9).

Los procesos y la conceptualización en el arte operan como instrumentos críticos y posicionamientos políticos, cuyas especificidades actúan en el contexto u en el espacio/tiempo, mostrando el presente. Se consolidaba un arte emergente resistiendo al formalismo institucional, disputando el control de sentido contrario a las políticas caducas y anacrónicas de la institución.

2.3.3 Colectivos

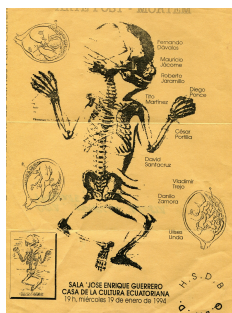
En la emergencia de los artistas jóvenes por conocer e intercambiar inquietudes, por discutir acerca del campo en el que estaban incursionando, con problemáticas y carencias específicas, tanto teóricas como logísticas, propusieron obras que rompieran con el formato de construcción de la obra de *artista*. Manuel Esteban Mejía, escribió:

La tan debatida crisis de los últimos 30 años fue, explícitamente, la crisis de la imagen plástica e implícitamente la de la esencialidad del arte. El cuestionamiento motivó algunas preguntas del orden de ¿Qué debe ser el arte? ¿Hay un destino para el arte? Una de las respuestas fue un nuevo hacer, nuevas búsquedas, planteamientos, la urgencia de contar con otras experiencias a partir de propuestas diferentes a las tradicionalmente usadas. Se desencadenaron experiencias que pretendían encontrar nuevos cauces al arte, es decir a la inquietud y al desasosiego, frente a una situación que se mostraba como un callejón sin salida. De hecho, también la experimentación es buena en cualquier momento en que se realice, aunque con mayor razón cuando las circunstancias la imponen.

Estas experimentaciones tienen, pues, un sentido general de validez y se caracterizan por replantear la naturaleza de lo artístico, ligándose más con la naturaleza de lo social y no solo de lo humano que lo que aconteció en otras épocas, así como por incorporar materiales y conceptos que comúnmente funcionan en otros géneros. No en vano afianzan comunicación y no solo expresión. (1994).

Los colectivos surgen por la necesidad de provocar el campo artístico, en forma de tácticas deslocalizadoras de la estructura cultural. El campo del arte en Quito estaba atravesando una serie de problemas en la definición del arte y en la definición de lo cultural, y estas prácticas estaban construyendo o cuestionando los significados, inmersos en la problemática del campo.

El colectivo PUZ (César Portilla, Danilo Zamora y Ulises Unda) y el colectivo Máquina gris (Giovanny Páez, Fernando Dávalos, David Santa Cruz y Roberto Jaramillo), confrontados en un juego lúdico de lenguajes y de tácticas,



(Colectiva, *Arte pos-morten*, 1994)

César Portilla comenta:

Hay varias cosas que coinciden, cuando sales de la universidad no sabes qué hacer, quieres cuestionar el arte, quieres contemporaneizar tu obra. Es una etapa de formación, no terminas de ser estudiante y ya pretendes ser artista. Había un montón de gente intentando juntarse en colectivos para ver qué pasa. Había la idea de que el arte iba más allá de las formas, una especie de consciencia que te llevaba a explorar. (Entrevista, 2013).

Danilo Zamora dice: “Yo lo que hacía era experimentar con lenguajes y con formas tan experimentales que entendíamos solo lo que hacíamos en el proceso. En esa exposición del PUZ tuvimos un mano a mano con Máquina gris”. (Entrevista, 2014).

Roberto Jaramillo, en entrevista, argumentó que ellos se habían juntado “por las facilidades de la modalidad del colectivo, la obra entraba en diálogo con el espectador”. (Entrevista, 2014).

2.3.4 La expansión del arte

Se desveló la modernidad inconclusa y las complicadas tramas de la globalización con sus estrategias homogeneizadoras y era en ese contexto donde distintos parámetros del arte se conjugaban, construyendo una producción heterogénea, inmigrando a posibilidades extra-artísticas en tensión con la perspectiva canónica del arte, cuestionando los determinismos nacionalistas y la institución arte en crisis de significación.

Las circunstancias identificatorias del sujeto ecuatoriano y el constante desencuentro con la mirada del otro hicieron persistente la búsqueda de identidad, imbricada de lo indígena, subalternizando el cuerpo. Edgar Vega (2014), escribe:

El embate de la alteridad étnica transmutada siempre en identidad cultural nacional. En ese sentido, [...] lo que hace es constatar la prevalencia en Ecuador del tema de la identidad como un proyecto inacabado, eterno, fatal: [...]. En esa citación constante de la identidad, tiene singular importancia el lugar de lo indígena en, por un lado, la constitución histórica de las sociedades modernas latinoamericanas, andinas y la ecuatoriana, en particular y, por otro, en la dificultad de las élites dirigentes –criollas en principio, luego mestizas– para lidiar con un bagaje étnico, cultural y corporal indio, tan próximo como problemático. (p.19).

En Quito, capital de la Nación, la idea esencialista del arte resultante de su “régimen de visión (...) y de representación” (Vega, 2014, p. 22), después del levantamiento indígena de 1990, perdió sentido, porque el “otro” puso el cuerpo en un ahora, en lo real y eso nos permitió visualizarnos en la diferencia y en lo heterogéneo, en discordancia con los discursos identitarios canónicos. Homik Bhabha (1994) al respecto dice:

La imagen es solo, por siempre, un *accesorio* de la autoridad y la identidad nunca debe ser leída miméticamente como la apariencia de una realidad. El acceso a la imagen de la identidad solo es posible en la *negación* de cualquier sentido de originalidad o plenitud; el proceso de desplazamiento y diferenciación (ausencia/presencia, representación/repetición) lo vuelve una realidad liminar. La imagen es a la vez una sustitución metafórica, una ilusión de presencia, y, por lo mismo, una metonimia, un signo de su ausencia y pérdida. Es precisamente desde este borde del sentido y el ser, desde esta frontera móvil de la otredad dentro de la identidad. (p. 72-73).

Este fenómeno hizo que el arte migre de la representación a la presentación, a lo real. El campo se expande como un fenómeno social y cultural donde el cuerpo aparece, pero no como una explicación ilustrada.

El performance desdibuja los bordes del arte por fuera de lo formal y de lo técnico, aparece entre las tramas culturales extrañando significantes. Así, los performances de Damián Toro (1993).



1993)



(Toro, S/T,

En la década de los noventa, Jenny Jaramillo incorpora lenguajes extraestéticos y cuestiona la figura del autor. El trabajo de Jaramillo desplaza en forma metonímica la identidad, no representa sino que presenta el real. El cuerpo es el lugar donde se produce el disciplinamiento, depositario de los signos identificatorios que la condición

de género y de clase impone. En el performance su cuerpo se convierte en un objeto político.

Sobre su práctica artística, esta autora señala:

Alterando el uso de los medios, o sea de la pintura deviene el performance, la pintura deviene en acción, funcionando por fuera de mi propia imagen. Mi trabajo era efímero y ponía en tensión a los medios, también se tensionaba la idea de autoría.

Hubo algunas lecturas de mi trabajo como (si fuera) una cuestión de género⁶⁴, y luego comprendí que el género estaba presente; creo que es parte de esa imposibilidad de una mujer, o sea de mí misma. Yo me auto veía, veía este sujeto que era un sujeto más allá de (mí misma); por su puesto eso yo sabía, mi trabajo no estaba en un discurso de género, sino que se develaba.

Ahora tengo una lectura desde el arte pero en ese momento no, o sea en ese momento quería romper los formatos, llevar más allá la forma hasta el uso del cuerpo, venía del mismo proceso de la pintura, del cansancio de mirar siempre lo mismo, lo que estaba legitimado. (Entrevista, 2013).



(Jaramillo, Video performance, 1999)

Nelly Richard se plantea: “Es decir que la 'literatura de mujeres' arma el corpus sociocultural que contiene y sostiene la pregunta de si existen caracterizaciones de género que puedan tipificar una cierta ‘escritura femenina’”. (1993, p.129).

2.3.5 La crisis de la representación

El discurso propuesto por Occidente en su ilusión de objetividad (hombre, blanco), cuyas representaciones de la realidad y de sí mismo excluyen su cuerpo; ese cuerpo fue presentado. En Ecuador, el debate sobre los temas culturales y de identidad pusieron en riesgo la representación del cuerpo del hombre blanco-mestizo y con este

⁶⁴ Judith Butler argumentó: “Aún cuando la categoría de sexo siempre se reinscriba como género, ese sexo debe aún suponerse como el punto irreductible de partida para las diversas construcciones culturales de las que habrá de hacerse cargo”. (Butler, *Cuerpos que importan*, 2002, p. 54).

“La materialidad como algo anterior al discurso para basar nuestras afirmaciones sobre la diferencia sexual. Pero esto solo nos llevaría a descubrir que la materia está completamente sedimentada con los discursos sobre el sexo y la sexualidad que prefiguran y restringen los usos que puede dársele al término”. (Butler, *Cuerpos que importan*, 2002, p. 56).

hecho se fracturó cualquier otra representación corporal. Mi obra *Hombres*, expuesta en La Galería (1999), cuestionó la posibilidad de que el cuerpo masculino coincida con la representación imaginada por la cultura hegemónica. En la tensión del querer ser y del performar se produce la escisión que desplaza indefinidamente el significante.



(Crespo, *Hombres*, 1998)

La representación del uno mismo se convierte en un trauma en el día a día al tener que calzar en ella, opera como un disfraz donde uno representa el papel que le ha sido otorgado, repitiendo actitudes y gestos. Estos signos se convierten en códigos culturales que traspasan el cuerpo y se instalan en las escenografías de vida, encadenando el sentido de la estructura representacional, es decir como una textualidad.

Andrea Giunta (2014) dice:

Fotografías que remiten al documento de identidad, a los sistemas carcelarios o sanitarios, y que vuelven evidente la configuración mestiza de una nación que segrega. Las imágenes que clasifican y regulan las identidades, imágenes que son, fundamentalmente retratos, diseños estereotípicos, son descalzadas desde las representaciones del arte contemporáneo. No solo los héroes decimonónicos. (2014. P.27).

La obra de Miguel Alvear muestra cómo cada uno se enviste de significaciones.



(Alvear, 1998)

Siguiendo a Edgar Vega, la obra de Wilson Paccha reescribió la identidad desde su ubicación poscolonial, al percibir su cuerpo masculino en la imposibilidad de

identificarse con el cuerpo del sujeto blanco-mestizo, –cuyo cuerpo funciona como pantalla de lo oculto–, usando la pintura como el medio oficiante de este drama. “Es una sustancia fantasmal no solamente ajena al sujeto sino íntima con él; demasiado de hecho, y es esta superproximidad la que produce el pánico en el sujeto. De este modo, lo abyecto afecta a la fragilidad de nuestras fronteras”.(Foster, 2001, p.157).



(Pacha, *Radiografía de una guatita*, 1999)

2.3.6 En confrontación con lo cultural

El artista ecuatoriano Manuel Cholango fue invitado a una exposición itinerante, entre Cuenca, Guayaquil y Quito, con motivo de la IV Bienal de Pintura (1994). En la instalación, *Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra*, en el Museo de las Conceptas, en Cuenca, se usó materiales y objetos como signos culturales, trayendo al presente temporalidades inconclusas, interrogatorios pertinentes, provocando incomodidad pero nunca indiferencia. En la instalación el espectador tradujo los signos de la obra con su propia concepción del mundo.



(Cholango, *Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra*, 1994)

La institución no pudo sostener su discurso de apertura a significaciones diferentes, no pudo sostener la contingencia específica de la obra. Cholango usó la instalación y el performance como acciones, interpeló la cultura y la institución. Su obra fue un acto político y estético, una poética real, introduciendo en la ritualización del arte

los mecanismos y los actos del *yachag*. En este sentido y siguiendo a Víctor Vich, la obra de Cholango se mueve en un universo cultural: “Las culturas, lejos de ser todas “uniformes” y estructuradas de una manera oclusiva, son siempre universos simbólicos que se encuentran cambiando a lo largo del tiempo y de la historia” (Vich, 2001).

“Las carabelas de Colón” (1994) es una de las instalaciones (...) más polémicas y con repercusión mediática. Está compuesta por una serie de canoas dispuestas una al lado de otra en cuyo interior hay petróleo, tierra, agua y peces muertos. Sobre cada una de ellas hay una vela desplegada. El título, de manera irónica, nos sitúa en un contexto de referencia precisa por lo que supuso de inicio del propio concepto de colonización, recordemos que en 1992 se conmemoró el 500 aniversario de la llegada de Colón a América. (Río Revuelto, 2011).

A su vez, esto nos habla de las luchas dentro del campo artístico ecuatoriano. Las culturas y todo lo que ellas integran están en constante lucha y resistencia, y al mismo tiempo en la identificación de sus signos. Identificación del sujeto, que es donde surge la identificación y es donde se inscribe la huella.

2.3.7 La deconstrucción

El arte aplicó la lógica identificatoria usada por la etnografía para la investigación y observación de la multiplicidad de realidades. José Luis Celi evidenció la fijación de estereotipos, representándolos en forma de textos críticos en diálogo con la formalidad de la tradición pictórica y de la iconografía cultural ecuatoriana. Celi propone la vigencia de la pintura desde un ahora:

Mi experiencia me llevó a un campo abierto de posibilidades, de estilos y de formas, en la pintura (es muy fuerte ese diálogo). Tiene que ver con el contenido de la obra, con el que iba estableciendo un diálogo y (a partir de ahí) un lenguaje. En la pintura los referentes vienen de Camilo Egas, de Manuel Rendón Seminario, vienen de Guayasamín, de Kingman, de esos artistas del costumbrismo y del indigenismo. La pintura genera formas de vida, posiciones críticas, mutaciones, adaptaciones estéticas, adaptaciones de contenido, temáticas que están totalmente sintonizadas con los procesos globales. La pintura ecuatoriana está encaminada y adaptada a la cultura contemporánea. (Entrevista, 2014).



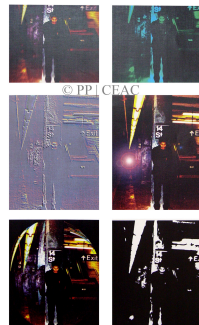
(Celi, *Lazos de sangre*, 1998)

La obra de Patricio Ponce dialoga con las imágenes de uso cotidiano, citando las iconografías, descifrando los signos. Usó tanto lo “culto” como lo popular, no existe un registro de valoración cuando estos entran al circuito de la imagen.



(P. Ponce, *Instalación*, s/f)

Una imagen convertida en otra cosa, en una instalación, en un objeto que tiene una significación cultural, en forma de desliz semántico. Ponce planteó el deseo de apropiarse de la imagen, de hacerla suya, en el gozo. “Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción”. (Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1973, p. 5).



(P. Ponce, *14 veces 14*, s/f)

Ponce toma sus referencias como huellas codificadas de lo social, establecidas como un imaginario popular en el contexto específico de Quito. “Lejos de carecer de código, las representaciones [...] son códigos que proyectan un efecto sobre lo real,

mediante un proceso de connotación que Barthes en una ocasión llamó *mítico*» (Foster, 2001, 87). Ponce establece su investigación a partir de íconos de la historia del arte y de consumo popular, como códigos e indicios para crear imágenes que hagan sentido ahora.

Patricio Ponce argumenta:

En esa época me gustaba toda la historia del arte, (eran muchos) los vacíos que había. El museo de la Casa de la Cultura me impresionó; sobre todo Camilo Egas y el museo de arte Colonial: empecé a conectar las cosas. Digamos, la pintura de la escuela quiteña, las molduras, todo el tallado, el pan de oro. Lo que me interesaba es limpiarle toda la iconografía religiosa y rescatar todo lo que tenga que ver con la pintura, el enmarcado y los valores plásticos. (Entrevista, 2014).



(Ponce, *Autoretrato*, 1998)

Los códigos no están vacíos sino que son unos desplazamientos de la propia estructura del signo, porque los signos están resistiendo a la “mirada” y, por tanto, permitiendo vislumbrar lo real por medio de indicios y señales (Foster, 2001, p. 140).

Al referirse a este arte, el crítico de arte Rodolfo Kronfle (2009) dice:

Con particular intensidad en este período, la identidad ecuatoriana se empieza a reelaborar visualmente como un gran pastiche de lo local. Estas representaciones de lo local actuarán, como es natural, a manera de espejo de un entorno donde el paisaje social y las prácticas culturales están atravesados por una estética de la precariedad. [...] A través de trasplantes e injertos se reactivará esta cantera iconográfica de la cotidianidad en función de sugerir nuevas captaciones de lo real. [...]. Sobreviene en el arte ecuatoriano de este período un interés por representar [...] elementos de la cultura popular (amenazada/hibridada por los efectos de la globalización y las transformaciones urbanas). (p. 133).

La mitología de la nación limita al arte a la construcción y deconstrucción de los códigos inmersos en su simbología. El arte hizo uso de estas simbologías desde una perspectiva crítica, poniendo en juego la notoriedad de su tipología en la estética del *kirsch*, alegando el humor.

(Algunos) trabajos están atravesados por una especie de subtexto relativo a la

indagación, rechazo o afirmación de diversas nociones de identidad. Se podría asumir que el impulso interrogador de aquellas obras nace de la crisis en que entraron las instituciones tradicionalmente ligadas a la producción y conservación de constructos identitarios: tiempo atrás la Iglesia, el Estado y la Familia lograban codificar muy efectivamente la realidad. (Kronfle, 2009, p. 121).

Ana Fernández usó este esquema reiterativo, como un «cliché histórico» (Kronfle, 2009, p. 133), organizando irrealidades «verosímiles» (Álvarez, 2000).



(Fernández, *El soberbio Pichincha de Cora*, 1998)

Un arte que presenta iconos ficticios para que el imaginario de lo local reorganice sus significantes. Los artistas están siendo críticos con una serie de iconografías legitimadas de manera mecánica que son parte de la vida misma de la comunidad. Foster dice:

Este modelo podría suponerse que señala una ulterior disolución del signo: desde su fundamentación *indicial* en la *presencia* del cuerpo o el sitio hasta su dispersión *alegórica* como un *juego* de significantes. [...] se centra en las transformaciones internas del signo de un modo que pone entre paréntesis las precondiciones históricas no solo de su objeto artístico, sino de su propia construcción teórica. (Foster, 2001, p. 87).

Luis Antonio Crespo decidió ubicarse en el campo de la cerámica, invirtiendo los roles del arte canónico, de lo pictórico y de lo no pictórico, del arte culto y del popular, en una actitud política de rechazo a los roles del artista.



(L. Crespo, *Hoja de yuca*, 1997)

2.3.8 La instalación

Manuela Ribadeneira usa la instalación para desarticular la concepción del límite formal que propone el Estado Nación en su representación espacial e histórica, basado en premisas equívocas e imaginarias. Este fenómeno expande el campo de reflexión y la instalación misma expande el campo de acción del arte. «Sus mapas interceptan la razón colonial. Cuestionan el valor del territorio, de los límites geográficos. Aunque su investigación no avanza sobre el nomadismo, deja abierto un espacio desde el cual es posible proponer territorialidades alternativas». (Giunta, 2014, p. 48).

La ambientación de estas obras en espacios institucionales produjeron la ambigüedad de su enunciación y de su persistencia en el tiempo, proyectando en el espacio imaginario un real metafórico, que permite percibir el real.



(Ribadeneira, *Tigiinza*, 2005)

2.3.9 La imagen como un rastro

La fotografía funcionó como rastro de realidades alternas, de nuevas sensibilidades y de subjetividades anónimas, que se forman en la construcción de la urbe moderna, mostrando la alteridad de un “otro” no descrito en el campo de lo cultural. Siguiendo a Martin Jay (2013), no toda imagen está estructurada como un lenguaje sino que se le escapa al dominio del consciente y se ubica en el borde, en el de la resistencia. Paco Salazar y José Avilés lograron atrapar y dilucidar estos intersticios, con una mirada descentrada, donde el lenguaje fotográfico se permite la elucubración sin llegar al estereotipo. Paco Salazar responde:

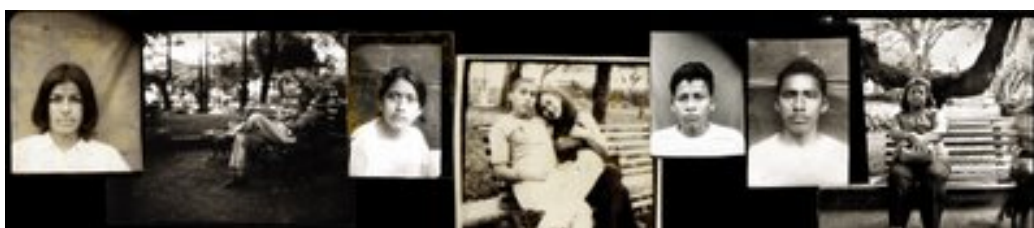
La fotografía venía del reportaje de la edición de la realidad, era una fotografía urbana, eran extractos de realidad, no se buscaba la forma por la forma.

Cuando yo comienzo a hacer mi ensayo de roqueros en el 96, me encontré que los indígenas ya no se ponían poncho, sino que se estaban poniendo a Kurt Cobain encima, se estaba poniendo una lámina de roquero encima, pero eran unos andinos. La fotografía construye esa tensión, es el tensor del tiempo y de realidades. (Entrevista, 2014).



(Salazar, *Henry a las afueras del sotano*, 1996)

Pepe Avilés recogió las imágenes descontextualizadas de archivos olvidados para recontextualizarlos en el marco de la mirada del espectador extrañado.



(Avilés, 2002)

2.3.10 Una respuesta política

El Pobre Diablo –y luego El Container– fue la única galería de arte que permaneció abierta desde la década de los noventa promoviendo el arte en Quito. Este espacio de arte, en respuesta directa a la crisis financiera de 1999, organizó una exposición colectiva como un acto político que alcanzó mucha visibilidad, *Bancos individuales*.



(Colectiva, *Bancos individuales*, 1999)

El arte contemporáneo se desplaza conforme a las tramas culturales, está en actitud crítica y política en respuesta a las circunstancias, se inscribe como una huella en

el texto cultural, es un real y de ahí la imposibilidad de ser objetivado, conoce de su importancia en la significación y nos mira para despertar los sentidos.

CONCLUSIONES

Al narrar las memorias del arte, el investigador descifra los signos culturales conceptualizados dentro de la trama social. Esta tesis narra estas memorias a partir de la experiencia de haberlo vivido, desde dentro, haciéndole vulnerable a la contingencia de la obra. Narrar el arte próximo que tiene incidencias ahora; es, definitivamente, narrar el arte contemporáneo, como una pulsión que llega para permanecer. Las obras se singularizan en el retorno de su experiencia sin un orden genealógico e inciden en el entretejido visual y conceptual de la trama cultural expandida, donde las temporalidades coexisten. (Giunta, 2014).

Para organizar esta reflexión, he hecho un recorrido por el desarrollo de las prácticas artísticas y por las circunstancias que vivíamos, problematizando el campo epistémico del arte en el mundo y la región. He transitado la experiencia sobre el complejo campo socio-cultural y sobre las ruinas de una modernidad que vivimos los quiteños a fin de siglo (Benjamín, 2005). El argumento moderno fue el motivo y el mediador del proceso colonizador de los territorios. Sus instituciones fueron la estructura y el encadenamiento que Occidente trasladó para controlar las subjetividades. Y, de esa manera, se injertó la institución arte como un campo de diálogo-disputa por el control de las visualidades (Bourdieu, 1998).

El paradigma de la disolución y dispersión del arte con la atomización de sus elementos y principios, en función de la forma y de la estética, produjo el objeto arte como un elemento autónomo que desdibujó sus propios bordes. La deconstrucción autocrítica del arte convirtió sus principios y elementos en detonantes de nuevas significaciones y experiencias, potenciadas como ideas en los nuevos territorios. La posmodernidad, con el aparecimiento del otro cultural, puso en cuestión los paradigmas de la historia y de las ideologías, abriendo otros tiempos y otros espacios, ocasionando

la expansión del campo, donde se desplegó la resistencia, donde se organiza el sentido y el sinsentido y la consecuente disputa por el control de la «mirada» (Foster, 2001).

El arte contemporáneo de Latinoamérica coexiste con las manifestaciones múltiples del arte en el mundo. Su simultaneidad no permite identificar ningún tiempo, ningún espacio, ningún género que definan lo uno por fuera de lo otro, ni tampoco jerarquías, ni genealogías para su localización (Giunta, 2014).

En Ecuador, a finales de siglo, el arte moderno esteticista llegó a colapsar visual y conceptualmente, produciendo una crisis de sentido. El protagonismo de la diferencia y de la alteridad desplazó la condición lineal y temporal de la cultura a prácticas heterogéneas y dispersas.

En los noventa, el lenguaje del arte contemporáneo fue traducido al contexto de Quito. No se trató de poner en práctica un recetario desde sus especificidades, sino de aplicar los procesos de investigación contenidos en la propia fenomenología de su práctica. El arte experimental y procesual deconstruyó los procesos, el material y el espacio implícitos en la construcción de la obra. Los elementos y principios visuales y conceptuales potenciaron nuevas significaciones y experiencias, reformulando el campo de inserción del arte y de los públicos a los que se dirigía la obra. El arte conceptual atravesó la episteme de las prácticas artísticas y con ello su objetualidad, desmaterializando los bordes preconcebidos como verdaderos, expandiendo el campo de acción y de inserción de la obra. Las visualidades se convirtieron en detonantes políticos, con estrategias y tácticas que partían de diferentes disciplinas o del activismo político, migrando a estéticas extra-artísticas, reinterpretando el campo socio-político. El tránsito por las fronteras del arte desfiguró los elementos de organización, del arte moderno esteticista y entró en otras percepciones simbólicas: el cuerpo, el espacio y a representaciones no hegemónicas. En el performance, el cuerpo es el soporte de la

traducción de sentido y de la automatización del acto, estos signos se convierten en códigos, que lo traspasan como una textualidad. Los espacios de legitimación del arte no pudieron sostener la obra emergente, por su falta de comprensión o porque los propios artistas buscaban otros sentidos. La instalación desarticuló el límite formal del arte y de su puesta en escena, subvirtiendo el orden de lo predecible, entre lo público y privado.

El real aparece y pone en crisis el esquema de representación, evidenciando lo que se opone, traspasando el cuerpo con su orden identificadorio. La representación hegemónica de los cuerpos confronta la imposibilidad de investirlos y la imposibilidad de ser objetivados. Los indicios, las marcas aparecen como referencias, como huellas codificadas de lo social, establecidas como un imaginario de lo popular, subvirtiendo los esquemas visuales y los roles del arte. El lenguaje del arte se expandió a nuevos medios que facilitaron su difusión y actualizaron la mirada. La fotografía funcionó como rastro de realidades alternas, de nuevas sensibilidades y de subjetividades anónimas, que se escapan al dominio del consciente y se ubican en el borde, en el de la resistencia. El arte buscó estrategias de organización y colaboración para potenciar su comunicación e inserción. El colectivo permitió movilizar los contenidos, los espacios y los públicos; el acceso a la información, a espacios de discusión y de intercambio, permitió la definición de estrategias que retroalimentaban la obra y potenciaban la producción y sus sentidos.

El arte contemporáneo se desplaza conforme a las tramas culturales de donde se produce; está en actitud crítica y política en respuesta a las circunstancias; conoce de su importancia en la significación y nos mira para despertar los sentidos. Las obras poseen por sí mismas la capacidad de incidir en el espacio con su propia presencia, cada obra marcó su camino y ellas se reconstruyen desde el presente.

La inestabilidad política y el mal manejo de los gobiernos deterioraron la constitucionalidad del Estado Nación. Y a finales de siglo, la emergencia financiera y económica desarticuló el límite constitutivo del sujeto dentro de su espacio de representatividad.

Después de realizar esta reflexión, mis preguntas serían: ¿El campo artístico en Ecuador, y específicamente en Quito, está en la capacidad de recoger el arte contemporáneo, ahora? ¿La academia especializada en lo visual estaría en capacidad de dialogar con las estructuras materiales y simbólicas producidas por el arte en el intercambio con las otras visualidades?

El arte contemporáneo no es una corriente o tendencia sino un método de investigación de nuevos sentidos y nuevas visualidades; no es un saber que se repite ni una forma que impone la mirada, es un camino recorrido. “La contemporaneidad tiene más que ver con una condición que con una definición. [...]. Se trata de seguir las mutaciones que [...] nos permiten entender mejor y sentir la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos”. (Giunta, 2014, p. 97). La incertidumbre inestable del arte debilita cualquier esencialismo sobre su constitución y su sentido, con una deriva impredecible.

Danilo Zamora enunció: “Estas obras expresaban lo que nosotros sentíamos, que era darle significado a los materiales, a los espacios y a las circunstancias, darle sentido a lo que haces. Ese fue el valor de haber hecho ese tránsito. (Zamora, 2014).

Bibliografía

- Álvarez, Lupe. El Ecuador del Siglo XX. (En los trances del arte). En Á. E. Hidalgo, *Ecuador tradición y modernidad*. Madrid, España: Biblioteca Nacional de Madrid, 2007.
- Álvarez, Lupe. Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano, El estigma de lo propio. Guayaquil, Ecuador: Scribd, 2000.
- Álvarez, Lupe. Umbrales del Arte en el Ecuador. Guayaquil, Ecuador: Banco Central del Ecuador. Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo. Banco Central del Ecuador, 2004.
- Anderson, Benedict. Comunidad Imaginada. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Méjico, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Ampuero, Matilde. La Artefactoría. En G. M. Hollaender, Catálogo conmemorativo Galería Madeleine Hollander. Guayaquil, Ecuador: DESKAFUERO, 2002.
- Arguedas, José María. Formación de una Cultura Nacional Indoamericana. Méjico, Méjico: Siglo XXI, 1975.
- Barbero, Jesús Martin. Imaginarios de la nación: Pensar en medio de la tormenta. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura ISBN, 2001.
- Barrera, Augusto. Acción colectiva y crisis política, El movimiento indígena ecuatoriano en la década de los noventa,. Quito, Ecuador: Centro de Investigaciones CIUDAD. ABYA YALA. OSAL/CLACSO, 2001.
- Barriendos, Joaquín. La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual Interepistémico. (35), 13-29, 2011.
- Barriendos, Joaquín. Appetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias. eipsnet, 2008.
- Barthes, Roland. *Mitologías, El Mito hoy*. Méjico, Méjico: Siglo XXI, 1991.
- Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Madrid, España: Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter. La mirada del ángel. “Sobre el concepto de la historia”, (comp. Trad). Echeverría, Bolívar. México: Era, 2005.
- Benjamin, Walter. *Vanguardia y Revolución*. “Por un retrato de Proust”, Turín: Einaudi, 1933.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la Cultura*. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. Méjico, Méjico: Grijalbo, 1984.

- Bourdieu, Pierre. La distinción: Criterios y bases sociales del gusto. Buenos Aires, Argentina: Taurus, 1998.
- Bourdieu, Pierre. (Campo de poder, Campo intelectual, Itinerario de un concepto. Madrid, España: Montresor, 2002.
- Brea, José Luis. El tercer umbral, estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Murcia, España: CENDEAC, Centro de documentación y Estudios Avanzados del Arte Contemporáneo de la Comunidad de Murcia, 2003.
- Brea, José Luis. Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización, Estudios visuales: Por una epistemología política de la visualidad, Madrid, España: Akal, 2005.
- Brea, José. Luis. Un ruido secreto: El arte en la era póstuma de la cultura. Murcia , España: Mestizo, 1999.
- Butler, Judith. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Barcelona , España: Paidós, 2002.
- Camnitzer, Luis. Didáctica de la Liberación. Murcia, España: CENDEAC, 2008.
- Camnitzer, Luis. La enseñanza del arte como fraude. <esferapública esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude>, 2012.
- Castro Gomés, Santiago. Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro". En E. Lander, La colonialidad de saber: Eurocentrismo y ciencias sociales, Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires, Argentina: E. Lander (Ed.). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2000.
- Castro Gómez, Santiago. R. G. Giro decolonial, Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogota, Colombia: Siglo del Hombre, 2007.
- Cevallos, Pamela. La Galería Siglo XX, vanguardias e identidades en el arte moderno ecuatoriano (1962-1980). En S. Rocha, In Humano. Quito, Ecuador: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. FLACSO, 2011.
- Cevallos, Pamela. La Intransigencia de los objetos. La Galería Siglo XX y la fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979). Quito, Ecuador: HOMINEM EDITORES, 2013.
- Cocimano, Gabriel. El canibalismo como alegoría de la relación Occidente-Latinoamérica, Tiempo de Caníbales. Recuperado el 13 de Agosto de 2013. Obtenido de Escaner cultural. Cultural: <<http://www.escaner.cl/escaner87/ensayo.html>>, s/f.

- Cocimano, Gabriel. América Latina. Mitos de Tierras Calientes. Buenos Aires, Argentina: Gabriel Cocimano Ed., 2007.
- Cordeiro, W. El objeto (arte productivo). A. D. Arquitetura e Decoração, 2000.
- Crimp, Douglas. El Warhol que nos merecemos: Estudios culturales y cultura queer. Social Text 59 (17), 1999.
- Crespo, Consuelo. "Entre la modernidad y la postmodernidad". Ensayo: Fundamentos de los estudios de la cultura. Estudios de la cultura. Artes y estudios visuales. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012.
- Crimp, Douglas. Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad. Madrid, España: Akal, 2005.
- De la Nuez, José Luis. Modernidad y posmodernidad en el arte latinoamericano. Alemania: Editorial Académica Española, 2012.
- Del Salto, Ana. ¿Crítica cultural en América Latina o estudios culturales latinoamericanos? Obtenido de Revista 2: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br>>. Publicación año IV, 2003.
- Douglas, Davis. Artculture. Essays on the Post-Modern. En T. McEvelley, De la ruptura al "cul de sac", Arte en la segunda mitad del siglo XX. Madrid, España: Akal/Arte Contemporáneo, 2007.
- Foster, Hal. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Madrid, España: Akal/Arte Contemporáneo, 2001.
- Eagleton, Terry. La idea de la cultura. Barcelona, España: Paidós, 2001.
- Escobar, Arturo. La invención del tercer mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo. Bogotá, Colombia: Norma, 1998.
- Fanon, Franz. Los condenados de la tierra. Méjico, Méjico: Fondos de Cultura Económica de Méjico. 1983.
- Foucault, Michel. La historia de la sexualidad. La Voluntad del Saber. Madrid, España: Siglo XXI. 1998.
- Foucault, Michel. Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 1968.
- Foster, Hall. El retorno de lo real. Madrid, España: Akal/Arte Contemporáneo, 2001.
- Fusco, Coco "El performance" latino. La reconquista del espacio civil. En J. J. Castro, Horizontes del arte Latinoamericano. Madrid, España: Tecnos, 1999.
- Gadamer, Hans-George. Verdad y método. Salamanca, España: Sígueme, 2005.

- Garcés, Fernando. El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. En S. C. Grosfoguel, & R. G., Santiago Castro Gómez (Ed.), El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana-Instituto/Pensa/Universidad Central-Jesco/ Siglo de Hombre, 2007.
- García Canclini, Néstor. Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Méjico, Méjico: Grijalbo, 1989.
- García Canclini, Néstor. La sociología de la Cultura de Pierre Bourdieu. Méjico, Méjico: Grijalbo, 1990.
- García Canclini, Néstor. Pensar en medio de la tormenta.
<culturapoliticaunad.files.wordpress.com/.../pensar-en-medio-de-la-torme>, s.f. Consulta: 14 de Marzo de 2013.
- García, Fernando. La imaginación de lo nacional en tiempos de dolarización y crisis: nuevas estrategias de representación del movimiento indígena ecuatoriano. En A. Grimson, La cultura en las crisis latinoamericanas. Buenos Aires, Argentina: CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004.
- Giunta, Andrea. ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Buenos Aires, Argentina: Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, (2014).
- Gómez, Guillermo. The Multicultural Paradigm, An Open Letter to the National Arts Community. En G. Mosquera, Beyond the Fantastic: Contemporary Arte Criticism from Latin America. Londres, Inglaterra: Institute of International Visual Arts, 1996.
- Gómez Sicre, José. El Nacional, Caracas, Venezuela, 1943, en De la Nuez Santana, José Luis. Modernidad y posmodernidad en el arte latinoamericano. Alemania: Editorial Académica Española, 2012.
- Grosfoguel, Ramón. Descolonizando los universalismos occidentales: El pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas. En S. C. Grosfoguel, El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores, 2007.
- Gruzinski, Serge. La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runer" (1492-2019). Méjico, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1994.

- Guasch, Anna María. El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid, España: Alíanza Forma, 2005.
- Guerrero, Andrés. El proceso de identificación: sentido común ciudadano, ventriloquia y transescritura. En A. Guerrero, Etnicidades. Quito, Ecuador: Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales, 2000.
- Hall, S. (El trabajo de la representación, "Representación sentido y lenguaje". Londres, Inglaterra: Sage, 1997.
- Jameson, Fredric. Ensayos sobre el posmodernismo. Buenos Aires, Argentina: Imago Mundo, 1991.
- Jameson, Fredric. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona, España: Paidós, 1991.
- Jay, Martin.. ¿Parresía Visual? Foucault y la verdad de la mirada. Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo, Junio de 2013.
- Kingman, Eduardo., T. S. Las culturas urbanas en América Latina y los Andes. En S. Pachano, Antología Ciudadana e identidad. Quito, Ecuador: FLACSO sede Ecuador, 1999.
- Kingman, Eduardo. Identidad, mestizaje, hibridación: sus usos ambiguos. Propositiones (34), 2002.
- Krauss, Rosalind. La escultura en el campo expandido. En La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos (págs. 289-303). Madrid, España: Alianza Editorial, 1996.
- Kronfle, Rodolfo. 1998 - 2009, Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador. Guayaquil, Ecuador: Río Revuelto Ediciones, 2009.
- Kusch, Rodolfo. Apuntes para una estética de lo latinoamericano. (F. Ross, Editor) Recuperado el 23 de Junio de 2013, de Kenos Temakel: - Temakel temakel.net/trrkusch.ht., 2000.
- Lacan, Jaques. El seminario de Jacques Lacan. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis. "La anamorfosis", Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1964.
- Lacan, Jaques. Seminario 3 (1955-1956), Las Psicosis, "Introducción a la cuestión de las psicosis", J.A. Miller, Paris, Francia: Le Seuil, 1981.
- Lander, Edgardo. Ciencias sociales: Saberes coloniales y eurocéntricos. En L. c. latinoamericanas, La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales: Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2000.
- León, Cristian, Ana Rodríguez, *Realismos Radicales*, Quito, Ecuador, Banco Central de Ecuador, Ed., 6 de Junio de 2008.
- Mandel, Ernst. Capitalismo Tardío . Méjico, Méjico: ERA, 1979.

- Matterlart, Armand, Michéle, Matterlart. y. Historia de las teorías de la comunicación. Barcelona, Buenos Aires, Méjico: Paidós, 1997.
- McEvelley, Thomas. Abrir la trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra. En M. Hubert, Miradas hacia el otro: Magos de la tierra. París, Francia: Centre Georges Pompidou y Grande Halle La Villette. Objeto, T. Ijele. Magiciens de la terre. Pompidou, París , 1989.
- McEvelley, Thomas. De la ruptura al "cul del sac", Arte en la segunda mitad del siglo XX. Madrid, España: Akal/Arte contemporáneo, 2007.
- Mignolo, Walter. Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo, 2010.
- Moncada, José. La economía ecuatoriana de los sesenta a los ochenta. En E. A. Mora, Nueva historia del Ecuador, Época republicana V, El Ecuador en el último período. Quito, Ecuador: Editora Nacional, 1983.
- Morais, Federico. Artes plásticas en América Latina: Del trance a lo transitorio. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- Mosquera, Gerardo. Robando del pastel Global. Globalización, diferencia y apropiación cultural. (F. C. José Jiménez, Ed.) Madrid, España: Tecnos, 1999.
- Mosquera, Gerardo. Beyond the Fantastic: Cintemporary Art Criticism from Latin America. London, Inglaterra: iniva, 1995.
- Mosquera, Gerardo. (2000-2001). Versiones del sur: No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000-2001.
- Mosquera, Gerardo. Versiones del sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000-2001.
- Mosquera, Gerardo. Against Latin American Art. Londres, Inglaterra: Kotsopoulos Nikos, 2010.
- Mosquera, Gerardo. La apropiación afroamericana del modernismo: Wilfredo Lam. En G. Curiel, Arte, Historia e identidad en América: Visiones Comparativas. Méjico, Méjico: Universidad Autónoma de Méjico. Instituto de investigaciones Estéticas, 1994.
- Muratorio, Blanca. Discursos y silencios sobre el indio en la consciencia nacional. En A. Pizarro (Ed.), Antología ciudadanía e identidad. Quito, Ecuador: FLACSO sede Ecuador, 2003.

- Pacheco, Marcelo. Arte pituco y arte post-histórico, Argentina 1957-1965. En *Heterotopías*, Heterotopías. Medio siglo sin lugar 1918-1968. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- Vega, Edgar. (2014). Eduardo Solá Franco, Wilson Paccha, Transtango: Estrategías de las masculinidades en Ecuador. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española, 2014.
- Paterman, Corole. *Citizenship and Equality: The Private/Public Divide*, "Feminist Critique of the public/private dichotomy". Londres, Inglaterra: Croom Helm, 1973.
- Pérez Oramas, Luis. Notas sobre la escena constructiva venezolana. *Trans Arts*, 1998.
- Pérez, Trinidad. La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del arte y eurocentrismo. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012.
- Polo, Rafael. Ciudadanía y biopoder. *Ecuador Debate* (77), 125-138, 2009.
- Ponce, Javier. Aquel que al hablar comienza a nombrarse. En A. Barrera, *Acción colectiva y crisis política. El movimiento indígena ecuatoriano en la década de los noventa*. Quito, Ecuador: Centro de investigaciones Ciudad, ABYA YALA, OSAL/CLACSO, 2001.
- Quijano, Aníbal. Colonialidad del Poder y Clasificación Social. *Journal of World-System Research: Festschrift for Immanuel Wallerstein* (XI), 2000.
- Ramírez, Mari Carmen. Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina. En *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- Richard, Nelly. Masculino femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática. (F. Zegers, Ed.) Santiago de Chile, Chile: Francisco Zegers, 1993.
- Rocha, Susan. Río revuelto, arte contemporáneo. Recuperado el 13 de Abril de 2014, de Mauricio Bueno Horizontes Variables, Trayectoria y propuesta artística: <http://www.riorevuelto.net/2012/.../mauricio-bueno-horizontes-variables-cac.ht>, 2012.
- Rodríguez Castelo, Hernán. La pintura, década de definiciones en 1969-1979 Diez años de cultura en el Ecuador. Quito, Ecuador: Publitécnica, 1980.
- Rodríguez, Víctor Manuel. Las nuevas aventuras de la vanguardia en América Latina: Modernismo, Mímica poscolonial y el mobiliario de Beatriz González. En C. Walsh, *Estudios Culturales Latinoamericanos: Retos desde y sobre la región andina*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, ABYA YALA, 2003.

- Romero Brest, Jorge, *El arte en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1969, en *De la Nueva*
 Santana, José Luis. *Modernidad y posmodernidad en el arte latinoamericano*. Alemania:
 Editorial Académica Española, 2012.
- Rubin, William. *Primitivism in the Twentieth Century. Affinities of the Tribal and The Modern*. Nueva
 York, Estados Unidos: MOMA, Museum of Modern Art, 1984.
- Sanjinés, Javier. *Rescaldos del pasado. Conflictos culturales en sociedades postcoloniales*. La Paz,
 Bolivia: Fundación PIEB, 2009.
- Shiner, Larry. *La invención del arte: Una historia cultural*. Barcelona, España: Paidós, 2001.
- Tinajero, F. *De la violencia al desencanto: Cultura-arte e ideología 1960-1979*. En E. A. Mora, *Nueva*
 historia del Ecuador. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional, 1983.
- Traba, Marta. *Arte Latinoamericano actual*. Caracas, Venezuela: Biblioteca de la Universidad Central de
 Venezuela, 1972.
- Traba, Marta. *Cultura de la resistencia*. En A. Pizarro, & A. Pizarro (Ed.), *Marta Traba* (págs. 35-57).
 Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Unda, Ulises, “Arte Contemporáneo en Ecuador”. Museo Camilo Egas, BCE, Quito, 2007.
- Vega, Edgar. *Eduardo Solá Franco, Wilson Paccha, Transtango: Estrategias de las masculinidades en*
 Ecuador. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona Facultad de Filosofía y Letras,
 Departamento de Filología Española, 2014.
- Vich, Víctor. *El estado esta de vuelta: desigualdad, diversidad y democracia*. Lima, Perú: Víctor
 Vich, 2001.
- Vorbek, Mónica. *Quito en el contexto de las artes. La década del cincuenta. Oficialización del indigenismo*.
 En *Trama, 30 años de arquitectura moderna: 1950-1980*. Quito, Ecuador: Trama, 2004.
- William, Raymon. *Aportes para una teoría marxista de la cultura*. *Razón y Revolución* (4), 1998.

Archivos digitales

- Bienal de Cuenca. Bienal de Cuenca.: <<http://www.bienaldecuenca.org>> Consulta: 13 de Julio de 2013.
- Constitución política de la República, Ecuador. *Constitución política de la República del Ecuador*. (1998).
 <<http://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/.../Constitución.pdf>>.
- Artes Visuales. Artes Visuales. <http://es.wikipedia.org/wiki/Artes_visuales> Consulta: 13 de agosto de
 2014.

Humanismo. Humanismo. < <http://es.wikipedia.org/wiki/Humanismo>>. Consulta: 10 de febrero de 2014.

CEAC, Centro ecuatoriano de arte contemporáneo.

<<http://www.centroecuatorianodeartecontemporaneo.org>>. Consulta: 3 de junio de 2014

Prensa

“Borja y la cultura, 1978”, El Comercio, (Quito), 1988.

“Presidente envió proyecto de ley. Autonomía. En manos del Congreso Nacional está el futuro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana”. El Comercio, Quito, 6 de Junio de 1990.

“Casa de la Cultura Ecuatoriana lanza: Plan de acción. Por la democracia cultural y la renovación institucional”. El Comercio, Quito, 20 de Agosto de 1992.

“Exdirector de los Museos de la CCE dijo que no se cumplieron las propuestas iniciales”. El Comercio, Quito, 11 de Abril de 1994.

Mejía, Manuel Estevan, “Entre afirmaciones y dudas”. El Comercio, Quito, 8 de Febrero de 1994.

“La Casa de la Cultura Benjamín Carrión”. El Tiempo, Quito, 6 de Junio de 1983.

Benjamín Carrión, “Cuarenta años de la Casa de la Cultura”. Hoy, Quito, Agosto de 1984.

Burbano, F. d. “Revuelo en la Cultura”, Hoy, Quito, 23 de Agosto de 1998.

Lucas, Kinto, “A propósito del mal estado de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y las denuncias de irregularidades. Más allá de los espejos”. Hoy, Quito, 8 de Abril de 1994.

“La CCE, intermediaria de 2.900 millones de sucres. En ausencia de una política cultura del Estado el interinazgo transfirió recursos del fisco con criterios subjetivos y sobre la vase de influencias personales”. Hoy, Quito, 1998.

“Un salón para el arte”. Hoy , 22 de Mayo de 2005.

Hallo, Wilson, “Manuel Cholango expone en el Museo Municipal de Guayaquil”. El Telégrafo, Guayaquil, 15 de Noviembre de 1994.

“Diagonal # 3”, “Circula un afiche de la obra de Araceli Gilbert”, El Universo, Cultura, Histórico, Guayaquil, octubre de 2006.

Fuentes Primarias

Archivos

Centro de documentación y biblioteca del Museo de Arte Moderno. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Biblioteca archivo del Banco Central del Ecuador.

Imágenes

- Aguirre, M. Retrato. Marcelo Aguirre: un libro/Revista Mundo Diners. Quito, Ecuador. <<http://www.revistamjndodeners.com>>. (s/f).
- Alvarado, M. Artoes pintura. Arte no es pintura. La Artefactoria, Cuenca, Ecuador. <<http://blogsmot.com>> Río Revuelto. 1987.
- Alvear, M. A dios rogando, con mi retrato andando. Río revuelto: agosto 2008. Quito, Ecuador. <<http://www.riorevuelto.net>> . 1998.
- Arte pos-mortem, Colectiva, Quito, Ecuador, Archivo Danilo Zamora, 1994
- Avilés, J. Parque. [parque-Rody.jpg](#). Quito, Ecuador. <www.riorevuelto.net> . 2002.
- Bancos individuales, Pobre Diablo, Quito Ecuador, <<http://www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org>>, 1999.
- Barriga, P. Ángel, Quito, Ecuador. Registro de artista. 1995.
- Beuys, J. Beuys y el coyote, America Latina recibe la obra de Joseph Beuys, el artista que abrazo al coyote. <<http://Artezineblog.wordpress.com>>. 1974.
- Bueno, M. S/T, Río Revuelto: Mauricio Bueno: Horizontes Variables CAC, Quito. <<http://www.riorevuelto.net>> . 1979.
- Bueno, M. Espejos en esquina, Río Revuelto: Mauricio Bueno: Horizontes Variables CAC, Quito. <<http://www.riorevuelto.net>> . 1989.
- Camnitzer, L. S/T. Luis Camnitzer - Alexander Gray Associates. <<http://www.alexandergray.com>> . 1966.
- Caro, A. Manuel Quintín Lame. Lista de obras - Todo está muy Caro - Exposición antológica de Antonio Caro. <<http://Av.celag.org.ve>>. 1979.
- Celi, J. L. Díptico I. Díptico II. Quito, Ecuador. Registro de artista. 1992.
- Celi, J. L. Lazos de sangre. Quito, Ecuador. Registro de artista. 1998.
- Cifuentes, H. El peluquero de la Esperanza. María Ángela Cifuentes. Danza de la bocina. Hugo Cifuentes. <<http://V1.sonezero.com>>. 1983.
- Cholango, A. Las carabelas de Colón todavía navegan por tierra. Momento digital... Un Blog para leer. Cuenca, Ecuador. <<http://Mdarena.blogspot.com>>. 1994.
- Clark, L. Baba antropofágica. Ligia Clark / Arte y Cuerpo. <<http://Arteconelcuerpo.blogspot.com>>. 1973.
- Colectiva. Arte-post-mortem. Quito, Ecuador. Archivo de artista. 1999.

Crespo, C. Cemento, papel, engrudo. Quito, Ecuador. Archivo de artista. 1995.

Crespo, C. Hombres. Quito, Ecuador. Archivo de artista. 1998.

Crespo, L. Hojas de yuca. Quito, Ecuador. Archivo de artista. 1997.

Duchamp, M. La Fuente. Duchamp: Aprendiendo a mirar. <<http://www.emol.com>>. 1917.

Ernst, Max. Inspirado en una obra de Tusyan d'Avorio. L'arte africana <<http://quasimodonline>>. 1985.

Fernández, A. El soberbio Pichincha de Cora. Ana Fernández en Foro visual II. Grafitat Intercambio + Inspiración, Quito, Ecuador. <<http://www.grafitat.com>> . 1998.

Fontana, L. Concepto espacial. Pin Lucio Fontana Concetto Spaziale Natura 1959 1960. <<http://www.gopixpic.com>> . 1959-1960.

Gilbert, A. Diagonal III, Colección Magdalena Cueva, abril 2010, <<http://coleccióncueva.blogspot.com>>, s/f

Gego, G. G. Reticulares. Library trip, April 13th 2010 / Din Mutations. <<http://dinmutations.com>>. 1969.

Gómez-Peña, G. Please don't discover me. Guillermo Gómez-Peña / IDIS. <<http://proyectoidis.org>>. 1992.

Jácome, R. S/T. InHumano: El Cuerpo en el arte ecuatoriano. <<http://Irenitavelarezocordova.blogspot.com>>. s/f.

Jaramillo, J. piel, pared, galleta. Quito, Ecuador. Archivo de artista. 1994.

Jaramillo, J. Video performance. Amsterdam, Holanda. Archivo de artista. 1999.

Kalho, F. Las dos Fridas. Las dos Fridas (1939) <<http://www.epdip.com>>. 1939.

LeWitt, S. Estructuras. Sol LeWitt, minimalismo y arte conceptual. <<http://es.paperblog.com>>. (1975).

Maldonado, E. Precolombino, Fundación Estuardo Maldonado, <http://www.fundacionestuardomaldonado.org/2011/01/hernan-rodriguez-castelo_16.html>, 1966.

Malevich, K. Blanco sobre blanco. Suprematismo/Fundamentos históricos del diseño. <<http://josemgghistoriadeldiseño.wordpress.com>>. (1918).

Mata Clarck, G. Conical Intersect. Camilayelarte: Gordon Matta-Clark, el alquimista urbano. <<http://Camilayelarte.blogspot.com>>. (1970-1978).

Minujín, M. Revuélquese y viva. La furia creativa de Marta Minujín. <<http://www.revistaenie.clarin.com>> (1964).

Morris, R. Untitle. Leo Castelli Gallery Robert Morris. Untitled. <<http://artishock.cl>>. (1968).

Objeto, T. Ijele. Magiciens de la terre. París: <<http://aluap1990.blogspot.com>>. (1989).

Objeto, T. Ijele. Nigeria: <<http://ogoagadauyah.wordpress.com>>. (2000).

Oiticia, H. Parangolé. Parangolé, por Hélio Oiticia / O Brasil com. <<http://www.obrasilcoms.com.br>>. (1964).

Orozco, G. Citroen modificado. De Mexico para el mundo: Gabriel Orozco / Art Junkie's Blog. <<http://anartjunkie.wordpress.com>>. (1993).

Pacha, W. Radiografía de una guatita. Eduardo Solá Franco, Wilson Paccha, Transtango: Estrategias de las masculinidades en Ecuador. Tesis de doctorado Edgar Vega Suriaga, Quito, Ecuador.

Ponce, P. 14 veces 14. Patricio Ponce. CEAC. Centro ecuatoriano de arte contemporáneo, Quito, Ecuador: <[http:// www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org](http://www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org)>. (s/f).

Ponce, P. Instalación. Patricio Ponce. CEAC. Dentro ecuatoriano de arte contemporáneo, Quito, Ecuador: <[http:// www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org](http://www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org)>.

Ponce, P. Auto retrato. Patricio Ponce. CEAC. Centro ecuatoriano de arte contemporáneo, Quito, Ecuador. <[http:// www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org](http://www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org)>.

Portilla, C. vuelto de cheno. CEAC, Quito, Ecuador. <<http://www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org>> . (s/f).

Portilla, C. Olor a concha. Pan con cola producciones, Quito, Ecuador. <<http://www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org>>. (1998).

Portilla, C. El triciclaso. CEAC centro ecuatoriano de arte contemporáneo archivo de artistas. Pan con cola producciones, Quito, Ecuador: <[http:// www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org](http://www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org)>. (s/f).

Ribadeneira, M. Tiwintza Mon Amour. ArtNexus, Guayaquil, Ecuador. <<http://www.artnexus.com>>. (s/f).

Salazar, F. Henry a las afueras del sotano . Rockeros mortales como cualquiera. Fotografía Paco Salazar. Quito, Ecuador. <[http:// www.laselecta.ort](http://www.laselecta.ort)>. (1996).

Smithson, R. Espiral Jetty. the spiral jetty / Tumblr: <[http:// www.tumblr.com](http://www.tumblr.com)>. (1970).

Solá Franco, E. Retrato de Philip Salem. Under the Northern Star: The unclassifiable Eduardo Solá Franco : <<http://underthenorthernstar.blogspot.com>>. (1956).

Toro, D. Performance (1993-2010). Recuperado el 13 de Junio de 2014, de Damián Toro: <<http://www.damiantoro.com/index.php?idSeccion>>. (1993).

Torres García, J. Construcción en blanco y negro. Imágenes / Historia en Marcha. <<http://Historiaenmarcha.wordpress.com>>. (1938).

Zamora, D. Cultura de la basura. Quito, Ecuador. Archivo de artista. (1994).

Entrevistas

Álvarez, Lupe, entrevistada por Pamela Cevallos y Consuelo Crespo, Quito, 5 de Junio de 2014.

Celi, José Luis, entrevistado por Consuelo Crespo, Quito , 7 de Mayo de 2014.

Jaramillo, Jenny, entrevistada por Consuelo Crespo, Quito, 14 de Mayo de 2013.

Oña, Lenin, entrevistado por Consuelo Crespo Quito, Ecuador, 17 de Marzo de 2014.

Oña, Lenin, entrevistado por Consuelo Crespo Quito, Ecuador, 11 de Febrero de 2014.

Pérez, Trinidad, entrevistada por Consuelo Crespo Quito, Ecuador, 26 de julio de 2014.

Ponce, Patricio, entrevistado por Consuelo Crespo Quito, Ecuador, 29 de Junio de 2014.

Portilla, César, entrevistado por Consuelo Crespo Quito, Ecuador, 14 de Mayo de 2013.

Salazar, Francisco, entrevistado por Consuelo Crespo Quito, Ecuador, 27 de Mayo de 2014.

Unda, Ulises, entrevistado por Consuelo Crespo Quito, Ecuador, 13 de Marzo de 2014.

Wappenstein, Betty, entrevistada por Consuelo Crespo Quito, Ecuador, 2 de Junio de 2014.

Zamora, Danilo, entrevistado por Consuelo Crespo, Ecuador, 7 de Mayo de 2014.